

А К Т Е Р Ы  
М Х А Т  
В  
К И Н О



XL

1898—1938

**И. НЕЗУИТОВ**

# **АКТЁРЫ МХАТ В КИНО**

**К 40-летию**

**Московского Ордена Ленина  
Художественного Академического  
Театра Союза ССР имени М. Горького**

**Москва — ГОСКИНОИЗДАТ — 1938**



Переплет, форзац,  
титул, заставки,  
заголовки, инициалы  
и концовки  
работы художника  
С. А. Беневоленского



# ПРЕДИСЛОВИЕ

---

27 октября 1938 года исполняется сорок лет со дня основания Московского Художественного театра. Небольшой исторический срок. А какая большая, содержательная и плодотворная деятельность! Влияние МХАТ на все стороны советской театральной и художественной жизни неизмеримо. Созданный гением русского народа, Художественный театр, по свидетельству Максима Горького, «это так же хорошо и значительно, как Третьяковская галерея, Василий Блаженный...» «Художественный театр, — утверждал Чехов, — это лучшие страницы той книги, которая будет когда-либо написана о современном русском театре». Такая книга еще не написана, хотя есть уже несколько ценных исследований о театре и его истории. Предлагаемая читателю работа посвящена только одной из сторон деятельности Художественного театра, притом не самой главной. Но даже в своей области она не претендует на полное и всестороннее изложение проблемы. Художественный театр в его взаимоотношениях с кинематографом, как и в других отношениях, — огромная, неисчерпаемая тема. Наша книга — всего лишь скромный труд, принесенный на праздник русской театральной культуры.

Эта работа выполнена по инициативе Всесоюзного Государственного Института Кинематографии и при участии его научных учреждений: фильмотеки и кабинета киноведения. В подборе материалов постоянную помощь автору оказывала Г. С. Авербух, за что автор приносит ей свою искреннюю благодарность.

*Всехсвятское, 11 июля 1938.*



# ВВЕДЕНИЕ

---

**И**стория мирового кинематографа полна непрерывной борьбы киноискусства с театром за создание собственного языка, за самостоятельность выразительных средств, за полную эмансипацию кино от сцены. В отдельные периоды этой истории кинематограф то капитулирует перед театром, превращаясь в техническое средство воспроизведения театральных спектаклей, и тогда даже такие смелые и передовые умы, как В. Маяковский, перестают признавать за ним самостоятельность искусства, приравливая фильм к типографскому станку, т. е. средству размножения в копиях других искусств; то вступает в свою собственную область, сметая на пути установившиеся эстетические нормы и представления, смело изобретая и экспериментируя, создавая новую драматургию, новые формы изображения пространства и времени, новые средства выразительности.

Оценивая с этой точки зрения нынешнее положение в кинематографе, проф. А. Николль, крупный исследователь взаимоотношений современного театра и кинематографа («Film and Theatre» — «Кино и театр», 1936), полагает, что эпоха, когда кино принуждено было подражать старшему собрату и полагаться, будучи молодым, на его опыт, уже миновала; что наступит время, когда каждое из искус-

ств определит окончательно границы собственных выразительных средств, придя к пониманию своих функций, отличных от функций других искусств; что фильм перестанет, наконец, заимствовать театральные идеи, а сценическая драма — кинематографические приемы. Сомнительно, оправдаются ли в ближайшем будущем слова проф. Николля. Что касается настоящего, — борьба между кинематографом и театром продолжается, о чем можно судить хотя бы по книге Тамара Лейна «Новая техника писания киносценария» (Tamar Lane «The new technic of screen writing»), изданной в Англии в год выхода в свет работы А. Николля. Лейн призывает к новому, отличному от театра, пониманию в фильме диалога, к восстановлению в современных картинах несправедливо попорченных в последние годы средств немого киноискусства и его изобразительной культуры, к отделению говорящего фильма от театральной драмы.

От понимания борьбы между кино и театром зависит многое в судьбе обоих искусств. Если рассматривать эту борьбу как конкуренцию, коммерческое соперничество или как борьбу за существование — а именно такой взгляд свойственен критикам и теоретикам Запада и Америки, — вряд ли можно думать, что результаты этой борьбы окажутся положительными. Но если рассматривать эту борьбу как стремление киноискусства определить природу выразительных средств из своей глубокой внутренней потребности, без противопоставления себя другим искусствам и без нигилистического отрицания их, — такой обмен художественным опытом принесет кинематографу, как и театру, неизмеримую пользу.

Дружеское соревнование между искусствами возможно лишь в социалистическом обществе. Оно существует в Советском Союзе. Советское кино не чуждается театра, не считает его своим противником или конкурентом. Рассматривая кинематограф как ступень в развитии театра, кинорежиссеры учатся у театра, заимствуют у него культуру и опыт, чтобы идти дальше в решении собственных художественных задач. Театральных коллективов в Советском Союзе много и они разнообразны по творческим тенденциям. Но ни один театр не оказал такого огромного и решающего влияния на судьбы советского кинематографа, как Московский Художественный театр.

Художественный театр и кино. История этих взаимоотношений — поучительная страница в развитии советской культуры. МХАТ и кино — почти одного возраста. МХАТ возник в 1898 году. Русское кино появляется в начале нынешнего века. И вот, в течение всего периода истории русского кинематографа, МХАТ и кино то сближаются друг с другом, то расходятся. Когда происходит сближение, кинематограф оживает, в жилы его вливается свежая кровь, он приобретает жизненную силу, совершенствуется и растет. Когда кинематограф отходит от МХАТ, в нем начинают преобладать левые, бесплодные, схематические и формалистические тенденции. Он теряет жизненность и правдивость, превращается в рационалистическое, интеллектуальное искусство. Любопытно отметить, что Эйзенштейн, создатель так называемого «интеллектуального» кино, главным врагом своим считал МХАТ («Перспективы», журнал «Искусство», 1929, № 1 — 2, стр. 121).

До Великой Пролетарской революции основатель Художественного театра К. С. Станиславский относился к кинематографу сдержанно. Он не отрицал его, но и не изъявлял восторга по поводу тех «психологических драм», которыми пичкали русского зрителя многочисленные фирмы. Однажды на предложение какой-то студии выступить в фильме он ответил: «Ничего не имея против кинопостановок и не запрещая артистам Художественного театра участвовать в пьесах экрана, я не желаю своим выступлением утвердить эти гастролы, как правило» («Рампа и жизнь», 1916, № 24, стр. 14). И он, действительно, ни разу не выступил для экрана. Зато в годы войны много играли актеры его театра, играли подчас в плохих фильмах. Ничего нет удивительного в том, что в 1915 году в Художественном театре был поднят вопрос о запрещении артистам театра выступать в исполнении сценариев, содержание которых не получило одобрения театра. Какой шум и крики поднялись в печати по этому поводу! Лучшим выходом из создавшегося затруднительного для кинодельцов положения было объявить сообщение журнала об этом запрещении вздорной выдумкой, что и было сделано Никандром Туркиным в «Вестнике кинематографии» (1915, № 13 — 14), не постеснявшимся попутно упрекнуть Станиславского и Немировича-Данченко в непонимании кинематографа.

Между тем вопрос о запрещении актерам МХАТ сниматься в антихудожественных фильмах, если только он в самом деле ставился руководителями театра, выглядел отнюдь не нелепо. Он вытекал из принципов театра, боровшегося за искусство правдивое, великое и честное. Акт запрещения, таким образом, был направлен не только на сохранение коллектива МХАТ, но явился, если хотите, актом борьбы за повышение идейной и художественной культуры кинематографа.

Станиславский утверждал в 1914 году, что кинематограф не может заменить театра, но, что если за кинематографическое дело возьмется «преданные духовному прогрессу люди», оно поможет приобщить народные массы к культурной жизни и может стать важным и прекрасным делом. Станиславский не принадлежал к людям, которые смотрели на кинематограф со страхом, боялись его конкуренции и дрожали за будущее театра. Великий реформатор сцены смотрел в глубь вещей и призывал не к отрицанию кинематографа, а к изучению его. «Ведь мы совершенно не знаем ни его средств, — говорил он про кинематограф, — ни его возможностей, не знаем, есть ли игра актера для экрана искусство или ремесло или это что-либо иное, третье, новое, чего прежде не могло быть. Прежде чем пугаться и кричать о гибели эстетической культуры с ростом кинематографа, надо изучить его законы, и тогда можно будет или благословить его или предать анафеме» («Вестник кинематографии», 1914, № 89 (9), стр. 29).

Любопытно отметить, что, определяя особенности кинематографа и театра, существо каждого из них, Станиславский уже четверть века тому назад назвал признаки, которые почитаются за главные и специфические по сегодняшний день некоторыми из видных теоретиков. Так, он указал на внутреннее духовное взаимодействие, совершающееся беспрерывно между актером и зрителем в театре, чего, к сожалению, не дает кинематограф, «где выход душевным движениям ограничен механическими средствами». Естественно, что во времена немого кино Станиславский мог рассматривать кинематограф как «зрелище внешних форм». И неспособность экрана волновать зрителя внутренним содержанием человеческих переживаний заставляла его относиться к кино со спокойной уве-

ренностью, что фильм никогда не сможет приобщить зрителя к тому, что составляет сущность театра.

Другой руководитель Художественного театра В. И. Немирович-Данченко интересовался кинематографом тоже с давних пор. В дореволюционные времена многие студии вели переговоры с ним по поводу участия его в съемочной работе, но, так как театр поглощал все его время и внимание, он был вынужден от этих предложений отказываться. Со стороны крупных актеров МХАТ отношение к кино до революции было неодинаковым. Одни, как В. Лужский и О. Книппер-Чехова, относились к нему отрицательно и не скрывали этого, другие признавали кино, охотно снимались и даже увлекались «движущейся фотографией». Так, Леонидов заявил однажды решительно и категорически, что он любит кинематограф и театр в одинаковой степени, «если в них или, вернее, в игре актеров наблюдается высокое творчество, искреннее, продуманное и яркое служение искусству».

Как бы то ни было, само существование Художественного театра рядом с дореволюционным фильмом накладывало на последний эстетические обязательства. И МХАТ оказывал облагораживающее влияние на кино даже тогда, когда оно находилось в руках тупых коммерсантов, гнавшихся за прибылью. Когда для кинематографа наступает новая пора и с началом Великой Пролетарской революции он превращается из средства простого развлечения в большую культурную силу, когда на экранах появляются такие классические для советского кинематографического искусства произведения, как «Броненосец Потемкин» и «Мать», — отношение к кинематографу со стороны деятелей Художественного театра круто меняется. Теперь уже театр разговаривает с кинематографом, как с собратом по искусству. В. И. Немирович-Данченко, побывав в Америке, в Голливуде, проведя там пятнадцать месяцев, приходит к выводу, что Советский Союз в области кино, как во всех других областях духовной культуры, идеологически идет впереди Америки. «Имея сейчас в руках колоссальный материал для сравнения, — утверждает он по возвращении из-за границы, — я, не задумываясь, могу сказать, что в будущем на мировом рынке первое место обеспечено за нами. Если при нашей бедности и полной технической отстало-

сти мы сумели добиться блестящих результатов, то что сможет остановить победное шествие советской кинематографии, вооруженной технической силой, эквивалентной нашим художественным и творческим богатствам?» («Советский экран», 1928, № 7, стр. 10). Достижения советского кинематографа заставляют и других работников МХАТ высказаться в подобном духе, пророча советскому кино великое будущее. Выступление в печати одного из режиссеров Художественного театра так и было озаглавлено: «Кинобудущее станет блистательным».

Разумеется, деятели МХАТ отдавали себе полный отчет в том, что составляет содержание кинематографа как искусства, каковы его возможности и границы, чем он силен по сравнению с театром и в чем ограничен. В. И. Немирович-Данченко убежден в том, что театр при наличии какой угодно техники не сможет угнаться ни за кино, ни за литературой в изображении внешних картин жизни. Если бы кино взялось за инсценировку «Анны Карениной», то, по его мнению, железная дорога, Тверская, метель, переходы и переезды вышли бы на экране «сильнее, чем у Толстого» («Об инсценировках в театре и кино», «Искусство кино», 1936, № 3, стр. 20). Кинематограф своими крупными планами значительно помогает актерам в изображении переживаний. Преимущество театра перед кино Немирович-Данченко видит в создании характеров, живых человеческих образов, в передаче драматических коллизий — одним словом, в искусстве актера.

Эта-то сторона театра, главная и существенная, по определению Немировича-Данченко, и приковывала к себе взоры кинематографистов всегда, и особенно с тех пор, как советский кинематограф углубился в изображение человеческой личности. Не всякий, разумеется, театр был в состоянии научить кинорежиссеров работать с актером, создавать правдивые образы. Только Художественный театр мог обогатить актерское искусство кинематографа, ибо только его — МХАТ — принципы были близки в наибольшей степени экрану. Книга В. Пудовкина «Актер в фильме», лучшая теоретическая работа о мастерстве киноактера, написана под влиянием Станиславского. Влияние это сказывается не только в том, что автор постоянно ссылается на мемуары «Моя жизнь в искусстве», а в



том, что он считает основные утверждения Станиславского таковыми же требованиями, которые ставит перед актером кино. Больше того, Пудовкин высказывает убеждение, что принципы МХАТ найдут наилучшее применение именно на экране, который располагает средствами максимально приблизить игру актера к зрителю. Главный вывод книги «Актер в фильме» сводится к требованию перенести из театра в кино все, что связано с процессом создания целостного образа и «освоения» его актером. Так как школа К. С. Станиславского достигла в этом направлении неизмеримо большего, чем всякая другая из существовавших прежде и существующих теперь театральных школ, делая это нередко даже в ущерб «театральности» трактовки образа,— она ближе всего стоит к киноактеру. Что касается интимности игры актера школы К. С. Станиславского, Пудовкин верит в то, что в кинематографе она получит необходимое и замечательное развитие (стр. 101-102).

Пудовкин применил на опыте идеи Станиславского, и его фильмы по этой причине сразу подняли уровень культуры советского кинематографа. Относительно истинного характера картин Пудовкина и их отношения к МХАТ не может быть сомнения. Советская критика давно высказалась об этом в самой категорической форме. Так, Валентин Туркин рассматривал первые фильмы Пудовкина и их стиль как кинематографическую параллель Московскому Художественному театру («Киноактер», 1929, стр. 78).

Этого, однако, мало. Если бы Пудовкин в применении системы Станиславского в теории и на практике оказался человеком единственным и одиноким, его фильмы пришлось бы рассматривать как частный случай истории кино, быть может, поучительный, но не закономерный. Так их и рассматривали в пору, когда в советских картинах преобладали формалистические идеи «динамического» и «монтажного» кинематографа. Но плодотворная мысль, если она истинна и соответствует потребностям общества — а советский зритель ценит в искусстве реализм и любит все правдивое — не может умереть. Рано или поздно она восторжествует. Еще в пору появления ранних фильмов Пудовкина зарницы творческих идей Художественного театра вспыхивали в советском кино там и тут, то слабо, чуть заметно, то ярким, хотя и коротким светом. Они

появлялись в самых неожиданных пунктах, порою в самых «наилучших», самых «кинематографических» картинах. И нельзя было ошибиться относительно их содержания. Потом, с началом звукового кинематографа, во времена «Чапаева», «Грозы» и «Депутата Балтики» зарево МХАТ покрывает все кинематографическое небо, и его яркий, полыхающий свет проникает в самые тайные, отдаленные уголки кинематографа.

Теперь, когда двадцатилетняя история советского кинематографа встает перед нами во всем ее величии и сложности как одна из ярких страниц социалистической культуры, создаваемой советским народом, и когда в то же время нас приводит в восторг величественная картина борьбы Московского Художественного театра за утверждение реализма, борьбы, ведшейся на протяжении четырех десятилетий и особенно успешно в течение последних двух, — ни для кого не может явиться неожиданным то, что многие из важнейших достижений советского кино в их художественной части обязаны плодотворному влиянию Художественного театра.

Особенно много сделали в этом направлении актеры МХАТ, снимавшиеся в фильмах. Они оживили экран искренним искусством построения человеческих образов. Они внесли в кино настоящую правду и естественность, без которых невозможно никакое подлинное мастерство. Они научили кинематографистов, среди которых процветали настроения богемы и дилетантства, честному, прямому и принципиальному отношению к труду актера и к искусству вообще. Одним словом, они явились непосредственными проводниками на экран идей МХАТ как творческих, так и организационных.

В кино снимались почти все известные актеры театра: И. Москвин, Л. Леонидов, В. Качалов, М. Тарханов, Н. Хмелев, А. Тарасова, Б. Добронравов, О. Книппер-Чехова, В. Топорков, Н. Баталов, М. Кедров, В. Станицын, В. Ершов, Б. Ливанов, О. Андровская, М. Яншин, Н. Дорохин и др. Не ставя задачей проследить творчество каждого из них (а каждое представляет интерес с той или иной стороны), равно как и не имея для этого возможности, мы даем в настоящей книге анализ искусства лишь четырех актеров: И. Москвина, М. Тарханова, А. Тарасовой и Б. Ливанова, представляющих разные тенденции внутри МХАТ, а следовательно, и в кино.



## ГЛАВА ПЕРВАЯ МОСКВИН

---

**И**ван Михайлович Москвин пришел в кино известным актером, имея за плечами славу исполнения ролей царя Федора Иоанновича, странника Луки, Федора Протасова и Фомы Опискина. Воспитанник В. И. Немировича-Данченко по Московскому филармоническому училищу, верный последователь системы К. С. Станиславского, он уже в начале века вызывал восторги публики и критики. Им восхищался М. Горький, ценивший Художественный театр как самое лучшее явление своего времени. «Ей богу, — писал Алексей Максимович про Москвина и других актеров МХАТ, — они как ангелы, посланные с неба рассказывать людям глубины красоты и поэзии». Его любил А. Чехов. Позже в европейской печати Москвина поставят на одно из первых мест среди актеров современного театра. «Забудьте все известные вам имена артистов, — воскликнул один венский критик, — но запомните имя Москвина!»

Что же пленяло зрителя, русского, как и мирового, в течение почти полувека в этом актере, родившемся подле стен Московско-



го Кремля и с детства познакомившемся с бытом Зарядья и языком московских просвирен? Конечно, жизненная правда, изображателем которой Москвин является неотступно. Это — большая и глубокая правда о русской жизни, почерпнутая не столько из наблюдений над внешним поведением людей разных сословий и классов, сколько из изучения глубинных, подспудных процессов, характеризующих историю России прошлых и нынешнего столетий. Чтобы изобразить Луку, было недостаточно усвоить жесты и интонации крестьянина, подыскать своеобразную походку и характерный гнусавый говорок, недостаточно было также определить «зерно» роли и «сквозное действие», как того требовала воспитавшая Москвина школа МХАТ. Нужно было прикинуть к самым родникам народной жизни и вместе с Лукой исходить веси и грады, ища правду, сомневаясь в ней («И... чего тебе правда больно нужна... подумай-ка!»). Чтобы изобразить на сцене Федора, было также недостаточно определить смысл поведения царя из его собственных слов: «всех согласить, все сгладить» («А я хотел добра, Арина! Я хотел всех согласить, все сгладить...»). Слова эти, хотя и характеризуют облик блаженного царя, избегавшего, по свидетельству современников, мирской суеты и докуки, тем не менее в них еще не заключено главное, чего добился Москвин своим толкованием роли. Нужно было показать существенную сторону жизни Московской Руси, и актер представил ее, ту сторону Руси и ту часть народа, которая в XVI веке, как и в XIX, относилась к действительности, выражаясь словами В. И. Ленина, «патриархально, по-юрродивому», «плакала и молилась, резонерствовала и мечтала».

Если бы правда, которую Москвин показывал со сцены, была только сценической правдой, он никогда не стал бы знаменитым русским актером. Не стал бы таким он и в том случае, если бы остался простым изобразителем быта. Но в том-то и суть, что Москвин сумел подчинить сценическую правду жизненной правде, правде народной, а изображение быта поднять до уровня больших исторических обобщений. Это и сделало его реалистом, преемником и продолжателем славных традиций Щепкина, народным, национальным актером, принесшим в театр, по свидетельству советской критики, «полноценное и вдумчивое знание России».

О характере игры Москвина в театре много писалось, еще больше говорилось. Одни утверждали, что главная черта творчества Москвина — непосредственность, другие, что «он — актер большой, захватывающей душевности и по его натуре — чувства благостные и тихая скорбь», третьи, что Москвин лучше других выполняет «физические задачи» на сцене. Не скроем, определить искусство Москвина не легкая задача, прежде всего потому, что искусство это весьма сложно и многогранно, слишком велика амплитуда его колебаний: от трагического образа Федора Протасова («Живой труп») до буфонного Хлынова («Горячее сердце»); от слабого и немощного царя Федора («Царь Федор Иоаннович») до ханжи и лицемера Фомы Оплокина («Село Степанчиково»); от страждущего и неудовлетворенного штабс-капитана Мочалки («Братья Карамазовы») до говоруна, картежника и жутилы Ноздрева («Мертвые души»).

Однако главное в творчестве Москвина, при всем разнообразии созданных им образов, заключается все же в том именно, что он актер характерный, характерный в смысле, о котором говорит Станиславский, т. е. в смысле внутренней характерности: умения найти в каждой роли свою индивидуальность и свое обаяние («Моя жизнь в искусстве», 3-е изд., стр. 206). Зная великолепно быт изображаемых персонажей, окружающую их историческую и социальную атмосферу, Москвин создает на сцене не отвлеченные, абстрагированные образы, а правдивые людские характеры, индивидуальные в своей определенности, полноте и богатстве и в то же время типические для данного времени, места и класса. Весь арсенал актерских средств (речь, мимика, движения, жест), весь вообще внешний рисунок образа — а он у Москвина необычайно выразителен, всегда найден, подмечен в быту — он постоянно подчиняет внутреннему содержанию характера, отчего его искусство и приобретает такую общественную и художественную значимость.

Впрочем, о конкретных особенностях игры Москвина можно говорить по существу лишь в связи с непосредственным анализом созданных им образов. К тому же сказанное здесь о театральной работе Москвина, выражающее общеизвестную оценку актера со-

ветской критикой, необходимо лишь в качестве предпосылки к разбору его работы в кино.

Впервые Москвин выступил на экране в роли Поликея в фильме «Поликушка», поставленном режиссером А. Саниным и частной фирмой «Русь» в годы гражданской войны (1919 — 1921). В основу замысла картины положен одноименный рассказ Льва Толстого, и на него актер опирался в истолковании образа. Для Москвина такое отношение к литературному источнику, к драматургии весьма характерно. Нельзя, утверждает он, играть образ оторванным от замысла автора пьесы, нельзя потому, что этим самым уродуется пьеса, а игра актера вызывает лишь удивление. «Я стараюсь, — пояснил Москвин про себя в беседе с театральной молодежью во Всероссийском театральном обществе в конце 1936 года, — идти от автора, от пьесы. Я там ищу путь. И, если созданный на сцене образ идет вразрез с тем, что дает автор, этот образ — не живучий. Внешне он может быть создан и хорошо, но, если он не «лег на автора», всегда будет чувствоваться, как где-то высовывается кость из его тела» (цитирую здесь и в дальнейшем по стенограмме ВТО).

В рассказе «Поликушка» Толстой изобразил дворового человека, который «при конюшне был, убирал двух жеребцов и бросал кровь лошадям и скотине». Это был человек добрый и совсем не плохой, хотя и имел слабость к вину и был нечист на руку. Когда он попадался в воровстве, барыня призывала его, чтобы урезонить и направить на путь добродетели. Тогда он падал в ноги, плакал и каялся, а потом приходил домой «и дома как теленок ревел целый день и на печи лежал». В такие моменты его лицо имело «плаксивое, покорное и глубоко-несчастное выражение, которое бывает только у людей добрых, слабых и виноватых». Автор несколько раз обращает внимание читателей на невеселую, нерешительную улыбку Поликея, и читатель ясно представляет себе этого человека, попавшего помимо своей воли в беду. В образе Поликея Толстой не дал ничего особо подчеркнутого, условного; все описано просто и спокойно. И даже драматический случай с Поликеем — потеря им по дороге денег, которые он вез по поручению помещицы (главный момент сюжета), — изображен без нажима,

правдиво, как происшествие, не содержащее ничего необыкновенного. Характеристика Поликея в общем довольно скупа, хотя за нею чувствуется большое знание крепостной жизни, дворовых людей, их угнетенного положения, их психологии.

Таким Москвин и изображает Поликея, — пугливым заботливым человеком с виноватой улыбкой. С самого первого кадра, в котором Поликушка показан стоящим между двух лошадей, держа их за поводья, Москвин заставляет верить себе, своему жесту, своему поведению. И чем дальше развертывается кинематографическая повесть, тем игра его все сильнее вовлекает в действие. Вот он в драной шубенке стоит перед кабатчиком и держит в руке стакан с вином, делая головой движение на подобие того, будто крестит водку. Сколько разнообразия в пьяных движениях, какой сложный и психологически правдивый ритм в разговоре с хозяином. Жесты резкие, дробные. Выпил водку, надел шапку, простился с буфетчиком, зашел и пошел на аппарат. В следующем кадре Поликушка идет по двору такой же мельтешащей походкой, и в этой походке — забытое на время горе и грязный угол в дворовой избе. Поликей приходит домой, где его встречают плачущая жена и голые ребята. И сразу выражение лица меняется, жестикуляция ослабевает, сам он никнет и распускается. Переход от бесшабашности и удалства к душевной драме, от резких движений к неподвижности Москвин передает с исключительным мастерством, естественностью и глубиной. С этой сцены внимание к нему зрительного зала приковано.

Самый сильный момент фильма, это — когда Поликей обнаруживает пропажу денег. Он едет и, сидя на возу, дремлет. Подъехал к Покровскому, проснулся. На лице — гордое выражение от сознания выполненного поручения. Поликушка снимает шапку, разглаживает волосы и медленно, не торопясь, хочет вынуть из шапки пакет с деньгами. И вдруг — крупным планом — испуганное, в смертельном страхе лицо с выпученными глазами и открытым ртом. Потерял!!! Он судорожно, стремительно, беспокойно ищет в повозке, под повозкой, всюду. Но денег нет ни на возу, ни под возом. Тогда он вскакивает на телегу и, стоя, в припадке безумия, начинает гнать лошадь вскачь. «Целый день этот, — повествует титр,



взятый из Толстого, — никто в Покровском не видел Поликея». И вслед затем идет сцена «возвращения Поликея домой, встреча его с женой Акулиной, самая трогательная сцена в фильме, которую Москвин наполняет такой глубиной человеческого страдания, что даже теперь, по прошествии почти двадцати лет со дня постановки фильма, при его техническом и художественном несовершенстве, испытываешь волнение и содрогание, чувствуешь, как поднимается волна сочувствия к герою. Лицо Москвина застыло в неподвижности. Главное на этом лице —

глаз, один глаз из под надвинутой брови, стеклянный, остановившийся в ужасе. Поликей смотрит, как жена приносит корыто, чтобы выкупать ребенка. Порывистым движением он отвязывает веревку и прячет в карман. За ним прислали от барыни. Нужно поспешить, прежде чем успеют прислать во второй раз. Тем не менее он нерешительно пятится к двери, оглядываясь на детей. Сцену самоубийства Москвин изображает просто, обыденно, без драматического нажима. Как и у Толстого, он снимает с себя армяк и в порядке его складывает. И, уже дополняя Толстого, в последний раз осматривает перед тем, как повеситься, свою шапку, дырявую, наскоро починенную коновальской иглой шапку — виновницу его несчастий.

Внутреннему образу Поликея соответствует его внешний облик: коренастая, приземистая, немного неуклюжая фигура; лицо, покрытое редкой растительностью; спутанные волосы, расчесанные кое-как на прямой пробор; глаза, то воровато бегающие, что-то

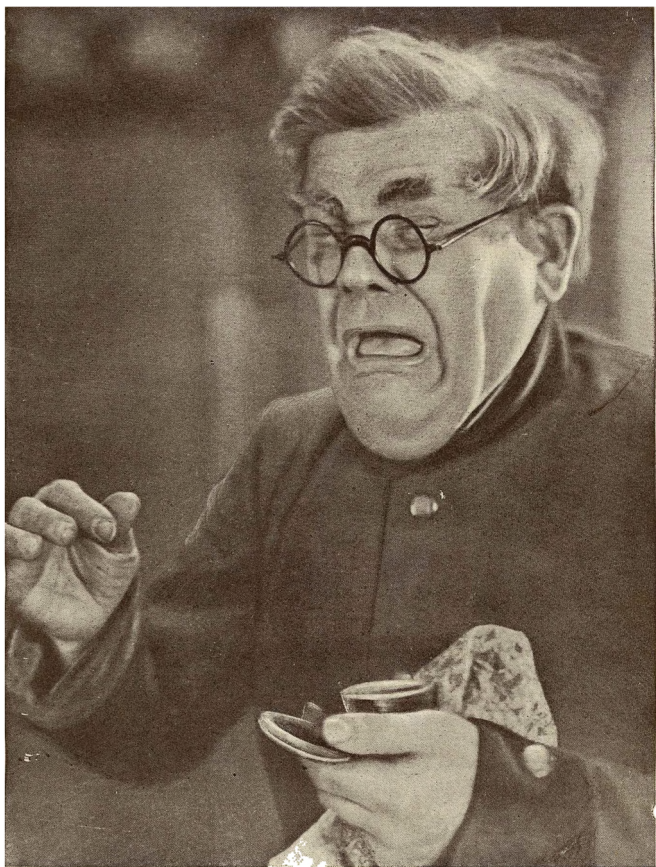


*И. М. Москвин в роли Поликушки  
(«Поликушка», 1919—1921).*

выомаатривающие, то тоскующие и виноватые. Жесты актера прямолинейны и угловаты, очень разнообразны, но в то же время тяжелые. Это — жесты крестьянина, привыкшего к трудной работе. Москвин утверждает, что крестьянская жестикуляция не может быть размашистой и, отзываясь отрицательно о жестах, которые употребляют современные актеры при исполнении крестьянских ролей, жестах гибких и легких, он советует актерской молодежи обратить внимание на работу крестьянина, у которого никогда не может быть легкомысленных рук. Сам он, следуя своей методе изображения крестьянина, идет к жесту от характера человека, его внутреннего содержания, его социального положения. Оттого его жесты понимаешь, им веришь, в них нет ничего фальшивого, неестественного. Поликей убирает жеребцов, зашивает шапку, пьет из бутылки водку, считает у садовника деньги, смотрит на ярмарке в раешник, меряет полушубок, ласкает детей — все это верно подмечено и правдиво выполнено. А этот постоянный жест Поликея — вытирание носа фукой или полый полушубка. У другого актера он казался бы наскоро придуманным, штампованным жестом. У Москвина он не вызывает возражения даже со стороны самой взыскательной критики. А вспомните, как во время сна, на печке, на постоялом дворе Поликей инстинктивно ощупывает пакет с деньгами. Сколько в этом жесте типичного для человека с такой психологией, с такой жизненной судьбой.

Старый кинематограф не оставлял актера без движения ни на секунду. Нет кадра в «Поликушке», где бы Москвин чего-нибудь не делал. Он постоянно занят. Может быть, в те времена такое построение фильма зрителя не отталкивало. Сейчас это производит впечатление суеты. Слишком много жестикуляции, слишком мельтешит фигура Поликея на экране. Было бы несправедливо отнести этот недостаток фильма на счет Москвина, ибо актер сделал все от него зависящее, чтобы не повторяться, придать каждой мизансцене собственный, своеобразный характер. Недостаток этот есть недостаток ранней кинематографической режиссуры, не знавшей монтажа и редко употреблявшей крупные планы.

Выпуск «Поликушки» на советский экран в 1922 году произвел большое впечатление. А. Луначарский назвал фильм крупным ша-



*И. М. Москвин в роли Симеона Вырина («Коллежский регистратор», 1925).*

гом вперед в отношении передачи на экране художественных и психологических достоинств литературного произведения. Исполнение Москвина было оценено единогласно, как заслуживающее похвалы. Один критик писал даже, что Москвин в фильме дает зрителю больше, чем картина в целом. В определении характера игры Москвина в «Поликушке» критика разошлась. Меньшая часть рассматривала эту игру как настоящий, подлинный путь современного кинематографа, большая — считала, что фильм представляет увековечение сценического Москвина, с его сугубо театральными приемами, с мимикой лица, жестикуляцией. Последняя, большая, часть отрицала за Москвиным т. н. кинематографическую трактовку типа. Впрочем, единогласия в этом вопросе не существовало. И даже те, кто находил игру Москвина театральной, отмечали иногда кинематографический характер изображения Москвиным поездки Поликея за деньгами. Нам одается, что в оценке манеры игры Москвина в «Поликушке», как сугубо театральной, была допущена ошибка. Не отрицаем, элементы подобной театральности в фильме были. Но некоторые критики приняли за театральность резкость и суетливость движений Москвина, которые составляют характеристику образа Поликея — суетливого человека. Спутав одно с другим два разные качества, они распространили мысль о внекинематографической трактовке Москвиным роли Поликея и тем самым способствовали ложной идее противопоставления так называемого «абсолютного» кинематографа, в котором формалисты видели нечто отличное от театра, — кинематографу реалистическому, имевшему с театром много общего в отношении изображения человеческих характеров. Мы еще вернемся к этому вопросу, когда будем рассматривать дальнейшую работу Москвина на советском экране.

К сожалению, Москвин играл для экрана очень редко. После всем запомнившегося «Поликушки» зритель вновь увидел его на экране только по прошествии нескольких лет. Приступая к новой работе, к исполнению роли Симеона Вырина в фильме «Коллежский регистратор» (реж. Ю. Желябужский, постановка 1925 года), Москвин как всегда обратился к литературному источнику, на сей раз к повести А. Пушкина «Станционный смотритель». Это было совсем другое художественное задание, не идущее в сравнение с тем, ка-



*И. М. Москвин в роли Симеона Вырина («Коллежский регистратор», 1925).*

кое актер осуществил в предыдущей картине. При одном возрасте с Поликеем Симеон Вырин (по теперешнему чтению пушкинистов — Самсон Вырин) человек иного характера, склада ума и других чувствований. Пушкин рисует его скупыми, беглыми штрихами: «Вижу, как теперь, самого хозяина, человека лет пятидесяти, свежего и бодрого, и его длинный зеленый сюртук с тремя медалями на полинялых лентах». И на экране перед нами образ мирного, от природы услужливого, склонного к общезнанию, скромного (это — все определения писателя) зрителя. Он — счастли-

вый отец, мягкий, приветливый человек. В завязке фильма Вырин показан за работой у конторки и за утренним чаем. В нем много благодушия и жизненной энергии. Он весело наливает в чай молоко, вкусно ест пирог, облизывая пальцы, поддразнивает птицу в клетке. Он любит свою дочь, доволен судьбой, и кажется, ничто его не тяготит. Накинув на плечи старую шубенку, надев на голову старомодную с острыми полями фуражку, зритель поминутно бежит со станции во двор, со двора на станцию, пишет подорожные, встречает и отправляет лошадей. Москвин с удивительным искусством создает впечатление суетливой жизни. Стоит ли он на месте или спешит, в его фигуре чувствуется постоянно озабоченность человека, который должен все уладить, устроить. «В дождь и слякоть, — пишет Пушкин про своего героя, — принужден он бегать по дворам; в бурю, в крещенский мороз уходит он в сени, чтобы только на минуту отдохнуть

от крика и толчков раздражленного постояльца».

Но вот на станции происходит событие, которое изменяет жизнь зрителя. Это — похищение Дуни проезжим гусаром. Событие это превращает Вырина из бодрого, жизнерадостного человека в сгорбленного, опустившегося старика. «Надо уметь, — утверждает Г. Лессинг, — не описывать страсти, а показывать зрителю развитие их на деле так, чтобы это развитие совершалось без скачков, с естественную постепенностью, доходящую до иллюзии, и чтобы зритель — хочешь, не хочешь — сочувствовал бы

героям». С такую вот естественностью и правдивостью Москвин изображает перемену в жизни и психологии Вырина, переход от состояния жизненной бодрости к душевной драме и упадку жизненных сил. Этот переход актер дает не сразу, а постепенно, и ведет зрителя за собою так, что последний не замечает монтажного сцепления эпизодов, веря каждому кадру и каждому новому психологическому состоянию героя.

После отъезда дочери Вырин беспокойно ходит перед домом. Он ничего еще не подозревает, он верит в то, что гусар вызвался довести дочь до церкви из простого желания услужить ей. А беспокойство его обычное, по отцовской привычке. И даже тогда, когда зритель возвращается из церкви, он думает еще, что Дуня опередила его и пришла домой раньше. Как замечательна эта сцена, когда Москвин ступает по комнате неслышными, крадущимися шагами — темная фигура на фоне белой занавески, отделяющей одну



*И. М. Москвин в роли Симеона Вырина  
(«Коллежский регистратор», 1925).*

часть комнаты от другой, — просовывает руку через занавеску и трясет ею, чтобы позабавить дочь. И когда убеждается вновь в отсутствии Дуни, тяжело садится и грустит, подперев лицо кулаком. Под горой появилась тройка, кто-то подъезжает к станции. И опять вспыхивает на минуту надежда. Так Москвин передает колебания Вырина, углубляя с каждым шагом чувство беспокойства и страха, вырывая зрителя на миг из состояния подавленности и вновь погружая в него. Наконец, герой убеждается окончательно в потере Дуни: «Увез Дунюшку гусар-то». Момент, когда Вырин узнает о бегстве дочери, самый сильный в картине. Его переживания Москвин изображает с огромной экспрессией. Руки в истерике рвут письмо. Глаза готовы выкатиться из орбит от обуявшего ужаса. Жесты дробные, мелкие, по всему телу пробегает дрожь и, кажется, ощущаешь эту дрожь в колебаниях контура фигуры. Описываемая сцена по исключительной, филигранной разработке жеста напоминает виртуозную технику старинного китайского театра.

Но вот шквал прошел. Сменьшей силой буря чувств повторяется в эпизоде заболевания Вырина: зритель бьется в горячке, его стараются унять. После этого перед нами возникает молчаливая, сгорбленная фигура старика, крупный план состарившегося человека. И невольно вспоминаются слова пушкинской повести: «Я смотрел на его седину, на глубокие морщины давно небритого лица, на сгорбленную спину — и не мог надивиться, как три или четыре года могли превратить бодрого мужчину в хилого старика». На этом развитие образа, однако, не кончается. Москвин вновь оживляет героя, показывая зрителя отправившимся пешком в Петербург, его мытарства в столице, его полные драматизма встречи с Дуней, его неудачи и окончательное крушение всех надежд. В последнем эпизоде фильма Москвин изображает Вырина опять дома, на заброшенной станции. Одинокiй человек, сидящий за столом, качает в раздумьи головой. Выпил стакан водки, взял кусок хлеба, жует. Бессильной, старческой походкой направился к кровати, лег. Лежит с открытыми глазами. И то ли во сне, то ли наяву мерещится дочь, слышится звон бубенцов подъезжающей тройки. Старик вскакивает с постели и выбегает во двор. Во дворе ни души. Лицо зрителя изображает маску страдания; седые волосы поднимаются дыбом.

Он замертво падает на землю. Критика сохранила воспоминание о съемке этого финального эпизода. Говорят, что к четырем часам ночи, когда Москвин играл заключительные кадры «Коллежского регистратора», привычные к яркому свету глаза осветителей были полны слез.

В построении Москвиным образа станционного смотрителя, помимо глубокого психологического толкования, обращает внимание ритм актерского исполнения. Этот ритм в течение картины несколько раз меняется, не противореча основному рисунку образа. Ритмические изменения связаны с изменением внутренних состояний человека. Каждому отдельному переживанию соответствует определенный темп движений и жестов. В этом отношении у актера большой оценоческий опыт. «В фоли Луки, — рассказывает он о спектакле «На дне», — я в конце первого акта выхожу с метлой и ящиком. Меня подзывает Анна. Начинается тихий разговор. Все идет на медленном темпе. А при этом медленном темпе у меня и шаги должны быть другие, я и метлу держу в руках по-другому, зря из одной руки в другую не перекину, потому что нахожусь в определенном ритме и резким движением могу его нарушить». В «Коллежском регистраторе» ритм отдельных эпизодов аналогичным образом вытекает из их содержания. Все первые сцены идут в быстром и бодром темпе, соответствующем характеру счастливой жизни семьи станционного смотрителя, и следовательно, все движения актера, внешний рисунок роли подчинены этому темпу. Напротив, последние сцены даны в замедленном, затрудненном ритме, который подчеркивает старость и отчаяние.

Критика оценила высокие достоинства игры Москвина в «Коллежском регистраторе». Но, как и в первый раз, был отмечен театральный метод исполнения. Одним это не мешало воспринимать фильм. Рецензия в журнале «Советский экран» называлась «А все-таки хорош». Другие актерского искусства Москвина не приняли. «Когда Москвин пытается гримасничать на экране, он становится карикатурным, кинематографически непозволительным». Впрочем, никто не отрицал того, что Москвин серьезно отдался изучению средств кинематографической выразительности, и что в отдельных сценах и кадрах, особенно во второй половине картины, он играл не как актер театра, а как актер кинематографа.

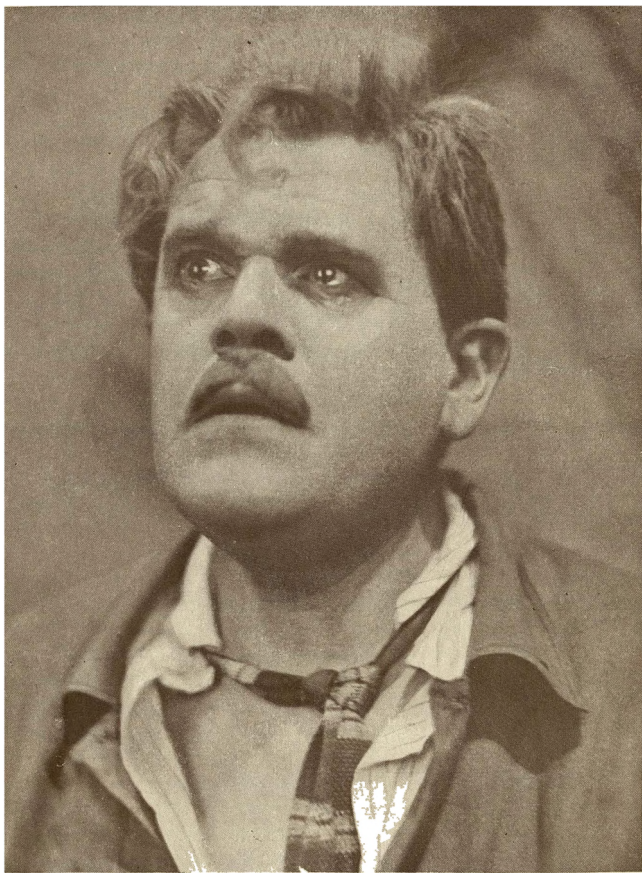


Современная критика не занимается больше вопросом театральности или кинематографичности москвинского исполнения. Она занята другим. Ее интересует содержание образа станционного зрителя в трактовке Москвина. В одной из работ, вышедших в связи с пушкинским юбилеем (статья Н. Ефимова «Проблема пушкинского фильма» в сборнике «Пушкин и искусство», изд. «Искусство», 1937, стр. 89 — 123), автор инкриминирует актеру неверную интерпретацию Симеона Вырина — через Гоголя и Достоевского. Будто бы Москвин создал образ слезливого, сентиментального чинуши, не имеющий ничего общего с пушкинским героем, будто бы этот образ построен с помощью натуралистических средств Художественного театра.

Так ли это? Думается, автор глубоко заблуждается в оценке Москвина, равно как и в оценке Художественного театра. Разве станционный зритель Пушкина — человек, лишенный чувств? Отнюдь нет. Пушкин говорит про Вырина, что его рассказ прерывался неоднократно слезами, «которые живописно отирал он своею полую, как усердный Терентыч в прекрасной балладе Дмитриева». При встрече с Минским «сердце старика закипело, слезы навернулись на глазах». В другой раз, когда Минский сует старику несколько ассигнаций, «слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования!» Нет, москвинский станционный зритель плачет не затем, чтобы разжалобить зрителя, не потому, что подменяет Вырина образами Акакия Акакиевича или «Бедных людей». А потому, что это соответствует замыслу Пушкина.

Что касается натурализма Художественного театра, он, как известно из истории МХАТ, имел когда-то место в исполнении некоторых актеров, но только не в исполнении Москвина, который за сорок лет творческой деятельности никогда не был натуралистом; ошибался, как и все, но не делал ошибок, которые ему необоснованно пытаются приписать. Неудачи случались у Москвина и в работе над образами экрана. Такой неудачей мы считаем исполнение актером роли наборщика Федора Кулыгина в фильме «Человек родился», поставленном режиссером Ю. Желябужским в «Межрабпом-фильме» в 1928 году.

«Человек родился» — бытовая драма, рисующая, по мнению



*И. М. Москвин в роли Кулыгина («Человек родился», 1928).*

авторов, современные семейные отношения. Рабочий Кулыгин ждет ребенка и готовится к встрече жены из родильного дома. Долгожданный момент, наконец, наступил; взволнованного отца пускают в палату, где лежит его жена. Он бросается к постели со слезами радости и благодарности. Каково же разочарование, когда он в разговоре с женой узнает, что ребенок — не его. «Будем жить попрежнему. Ничего», — сдерживается он и глотает слезы. Но с этой поры вся его жизнь изменяется. Он пытается любить жену попрежнему, но ревность не дает ему покоя. Подозрительность и мнительность растут тем более, что герой не знает, кто является отцом ребенка. Драма углубляется, Кулыгин начинает пить, подолгу уходит из дома. Жене становится жить с каждым днем тяжелее и горше. Во время одного из прубых наскоков мужа она хватается ребенка, выбегает из комнаты и хочет выброситься в пролет лестницы. Но муж во-время удерживает ее. Происшествие это вновь сближает Кулыгина с женой. Он освобождается от чувства ревности и становится попрежнему жизнерадостным, любящим человеком. Семейная драма заканчивается благополучным концом.

Односложный, примитивный сценарий О. Леонидова, лишенный глубины и социально-художественной цельности, знания рабочего быта и советской действительности, оказался неблагоприятным материалом для воплощения его на экране. К тому же характер Кулыгина не содержал ничего определенного, кроме ревности. Поэтому актеру пришлось уже самому работать над оживлением образа, приданием ему правдивости и конкретности. Но работа не увенчалась успехом. И хотя Мооквин сделал полностью от него зависящее, употребил все средства актерской выразительности, чтобы показать естественнее и непринужденнее переход от любви к подозрительности, а потом к ревности, — он не мог преодолеть драматических недостатков произведения. Актер, разумеется, сумел придать естественность внутреннему течению переживаний героя, но ему было не на что опереть этот строй чувствований вовне. Оттого временами психологические переживания принимают самодовлеющий характер, тянутся одно из другого имманентно, не производя впечатления живого человеческого чувства.

В этом именно фильме, в такой интерпретации поведения че-

ловека и чувствуется влияние на Москвина некоторых сторон творчества Достоевского, а уж, конечно, не в «Коллежском регистраторе». У Шекспира ревность Отелло растет потому, что она находит подтверждения в действительности. Пусть эти подтверждения оказываются ложными, — на героя они производят впечатление подлинных свидетельств. Оттого поведение Отелло и правдиво. В фильме «Человек родился» (да простит нам читатель это сравнение) ревность, получив первоначальный толчок, развивается далее самостоятельно, и это делает поведение человека ложным, превращая это поведение в клинический случай.

Конечно, временами Москвин заражает и волнует даже в этом фильме. Он очень выразительно передает, например, приготовления Кулыгина к встрече жены из больницы. В том, как Москвин несет в руках плетеную кровать, деревянное корыто и разрисованного яблоками коня, в том, как устраивает комнату, отодвигая свою кровать в сторону и ставя на ее место детскую, постилая коврик и вешая на стенку детский портрет Ленина, — чувствуется настоящая, искренняя радость отца. Или взять эпизод в больнице, сцену признания жены. Как много сложных эмоций передает лицо Москвина, когда жена сообщает ему о ребенке; как выразительно он держит в руках этого ребенка, не своего; сколько горечи в его походке, когда он отходит в белом халате к стене и стоит прислонившись, наблюдая за женой сбоку; как разнообразны в этот момент чувства, которые отражаются на его лице, в его глазах. К сожалению, моменты эти в игре актера, правдивые в отдельности, не могут сделать правдивым образ Кулыгина в целом. Они подобны крупинкам золота в необработанной руде: их блеск незаметен, их содержание находится в противоречии с их положением.

В то время как фильмы «Поликушка» и в особенности «Коллежский регистратор» были встречены публикой сочувственно (последний демонстрируется на экранах до сих пор; недавно его возобновляли дважды: в связи со столетним юбилеем Пушкина, а также в связи с выборами в Верховный Совет СССР, когда общественность выдвинула Москвина кандидатом), фильм «Человек родился» был встречен холодно, быстро сошел с экрана и больше не возобновлялся. В статье П. Бляхина «К итогам киносезона»

(«Кино и культура», 1929, № 2) про режиссеров и сценаристов этого и нескольких ему подобных фильмов было сказано, что они «не знают рабочего быта и показывают его так, как он представляется обывателю, никогда не бывшему на заводе». Иная судьба у фильма «Чины и люди», сделанного режиссером Я. Протазановым в 1929 году — последней по времени картины, в которой Москвин участвует в качестве актера. Поставленный в связи с 25-летием со дня смерти А. Чехова, «Чеховский альманах» вот уже десять лет не сходит с экрана, по-прежнему вызывая к себе



*И. М. Москвин в роли Червякова («Чины и люди», 1929).*

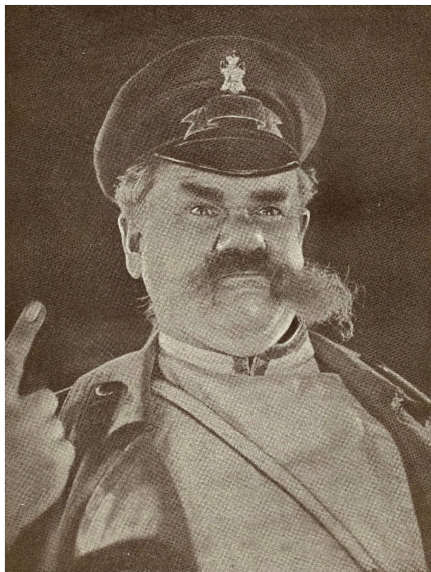
интерес со стороны зрителя. В этом фильме, состоящем из трех законченных чеховских новелл: «Анны на шее», «Смерти чиновника» и «Хамелеона», Москвин играет в двух последних вещах.

«Смерть чиновника» — остроумный юмористический рассказ об экзекуторе Иване Дмитриевиче Червякове, полный неожиданностей, с эксцентричным финалом. В нем все совершается непредвиденно. И Чехов тут же высмеивает подобный литературный стандарт: «В рассказах часто встречается это «но вдруг». Авторы правы: жизнь так полна внезапностей». Неожиданно Червяков чихает, неожиданно брызги попадают статскому генералу на лысину, непредвиденно разворачивается дальнейшая история чиновника и неожиданно он умирает. Финал в описании Чехова звучит, как гротеск: «В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел на улицу и по-

плелся... Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер». Москвин отказался от изображения Червякова в плане эксцентрики, не из желания отойти от Чехова, а чтобы к нему приблизиться. К тому же опыт ранних эксцентрических постановок Эйзенштейна, Кулешова, Фэксов и др. не мог дать актеру ничего особенно ценного. Требовалось найти для Чехова адекватную кинематографическую форму, и Москвин ее нашел. Москвинский Червяков поступает отнюдь не эксцентрично; его смерть не внезапна, а вытекает из его поведения. Закономерность этого поведения связана с последовательно разворачивающейся драматической коллизией, сохраняющей подобие реальности. При таком толковании Москвин отяжеляет ситуации рассказа, но зато делает их более правдивыми. Смерть чиновника теряет юмористическое значение и приобретает трагический смысл. Мрачные отблески судьбы героя гоголевской «Шинели» падают на картину жизни Червякова и превращают эту картину в социально обобщенный образ.

В «Хамелеоне» Москвин создал иной характер, не похожий ни на один из тех, которые актеру довелось исполнить в кино. Если до того он играл по преимуществу образы людей, задавленных судьбой, обиженных и угнетенных, то в «Хамелеоне» он изображает представителя господствующего режима — полицейского надзирателя Очумелова. Тупое, безнадежно-глупое и самодовольное лицо; вытаращенные глаза и поднятые брови; пушистые, холеные усы, свесившиеся над тщательно выбритым подбородком; большая казенная фуражка гордо покоится на голове, придавив непокорные, выбившиеся волосы и накрыв козырьком почти весь лоб, — таков внешний облик этого блюстителя рыночных порядков.

Кто-то из критиков заметил однажды, будто «Хамелеон» — вещь не для кино и что Москвин, при всей его талантливости, не опасает картины. Думается, что некоторые люди, берущие на себя смелость судить о том, что для кино подходит и что нет, плохо знают кинематографию и ее возможности. Вопреки представлению таких критиков, рассказ Чехова, построенный целиком на диалоге, был переложен на язык немного экрана с виртуозным искусством. Ведь, если еще Лессинг считал, что искусство актера занимает средину между изобразительным искусством и поэзией, искусство



*И. М. Москвитин в роли полицейского надзирателя Очумелова  
(«Четыре и люди», 1929).*

актера в немом кино имеет все права именоваться изобразительным искусством. С помощью изобразительных средств Москвин и построил разговор Очумелова на рынке с Хрюкиным, городовым, поваром и другими участниками этой сцены. Лицо полицейского надзирателя, отражая во время этого разговора непрерывные колебания то в одну, то в другую сторону, лучше, чем слова, произносимые им, обнаруживает его природу хамелеона. Вглядитесь, как Москвин держит в руках собаку, как меняются его жесты, когда он узнает о том, что собака генеральская, как изменяется одновременно с этим мимика, и вы почувствуете весь смысл картинного изображения чеховского рассказа. Это не простая иллюстрация к Чехову. Это самостоятельная художественная интерпретация произведения, увенчавшаяся успехом, разумеется, благодаря искусству Москвина.

В чеховских миниатюрах исполнительская манера Москвина изменилась. Он играет более спокойно и уравновешенно; его движения стали скуднее, проще; жест — шире и обобщеннее, мимика менее резкой. По всему видно, что Москвин усвоил законы кинематографа, что он стал легче чувствовать себя перед аппаратом, увереннее играть. И вот теперь, когда актер мог бы широко и блестяще развернуть на экране свое дарование, он замолчал, именно тогда, когда кино стало звуковым, когда оно открыло актеру богатые, невиданные дотоле возможности. Почему? У нас нет ответа на этот вопрос. Но его мы должны спросить не столько у самого Москвина, сколько у кинематографистов, в первую очередь кинорежиссеров, совершающих огромную ошибку, игнорируя одного из самых замечательных артистов нашего времени.

Перед нашими глазами все кинематографическое творчество Ивана Михайловича Москвина: полдесятка образов, созданных за десятилетие. Ими не исчерпывается кинематографическая деятельность актера: известна помощь, оказанная актером режиссеру В. Петрову в постановке фильма «Гроза». Но главное в деятельности Москвина заключается, конечно, в тех ролях, которые актер исполнил сам. Исключая Кулыгина, образа менее других удачного, все основные роли сделаны им по произведениям русской классической литературы: Пушкина, Льва Толстого, Чехова. Уже одно



это свидетельствует о большом культурном значении экранного искусства Москвина, о его вкусе.

Но одним этим выбором значение его искусства не исчерпывается. Гораздо важнее то обстоятельство, что образы Поликушки, Симеона Вырина, Червякова и Очумелова исполнены Москвиным реалистически, что в них нашла отражение дореволюционная Россия с ее слабостью и бессилием — с одной стороны, и с ее еще неосознанным протестом — с другой.

По свидетельству Н. Эфроса, в сценическом искусстве Москвина сочеталась большая жанровая насыщенность с большой «душевностью». Думается, покойный почитатель Художественного театра был прав, считая черту эту характерной в актерском облике Москвина, ибо с этой же чертой мы встречаемся и в кинематографе. Все кинематографические образы Москвина — характерные образы, в которых нет ничего сугубо героического. «Гораздо легче, — писал Н. Гоголь в «Мертвых душах», — изображать характеры большого размера: там просто бросай краски со всей руки на полотно, черные палящие глаза, нависшие брови, перерезанный морщиною лоб, перекинутый через плечо черный или алый как огонь плащ, и портрет готов; но вот эти все господа, которых много на свете, которые с вида очень похожи между собою, а между тем как приглядишься, увидишь много самых неуловимых особенностей — эти господа страшно трудны для портретов. Тут придется сильно напрягать внимание, пока заставишь перед собою выступить все тонкие, почти невидимые черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный в науке выпытывания взгляд».

Кинематографическое искусство Москвина сильно именно таким изощренным взглядом на жизнь, умением отыскать в самых обыкновенных людях неуловимые особенности и представить их обобщенно, как особенности типические. Виновато улыбающиеся глаза Поликушки, суетливость услужливого станционного смотрителя, постоянно оглядывающийся назад, напуганный на-смерть чиновник Червяков, надменно глупые усы полицейского надзирателя Очумелова, — все это черты, не придуманные наскоро, а выисканные в процессе работы над внутренним содержанием роли. Москвин утверждает, что сквозное действие определяется им из внутреннего

содержания человека. «Когда я,— говорит он про себя,— вижу, для чего человек этот существует в данной пьесе, меня это начинает наталкивать на его характер. Тогда я начинаю искать и нападаю на характерные черты роли». Очевидно, так и были найдены Москвиным типические штрихи в изображении кинематографических персонажей.

Для кинематографа Москвин — большая историческая и художественная проблема. Известно, что его выступление в «Коллежском регистраторе» совпало с периодом экспериментальных исканий советских кинорежиссеров, когда Вертов и Эйзенштейн отрицали во имя чистоты кинематографического языка искусство актера, заменяя его т. н. типажем, когда Кулешов строил образ человека посредством соединения внешних динамических элементов, когда даже лучшие деятели советского кинематографа полагали, что человеческий образ на экране есть прежде всего «монтажный образ», т. е. образ, созданный не искусством актера, а мастерством режиссера, умеющего сопоставлять друг с другом отдельные кадры и из этого сопоставления-монтажа извлекать содержание образа. Появившись на советском экране в такую пору, москвинский образ Симеона Вырина доказал своим содержанием возможность иного решения проблемы, возможность построения образа на основе принципов, оказавшихся потом более правильными, чем те, что пропагандировались экспериментаторами.

Сила воздействия искусства Москвина была настолько велика, что даже сторонники «динамического кинематографа» были вынуждены признать право его искусства служить кино. Потом, правда, они пытались принизить это искусство, приравнять его к натурализму, «доказать», будто оно находится в противоречии со спецификой кинематографа. Но вычеркнуть творчество Москвина из истории советского кинематографа они не смогли. Между тем это творчество — не оно одно, но и оно в числе других причин — явилось впоследствии толчком к пересмотру учения о «монтажном образе». И когда кинематографические режиссеры звукового кино 1933 — 1936 гг. ринулись, в поисках актеров, в Художественный театр, они лишь признали справедливыми те положения, защит-

ником которых Москвин выступил на заре советского кинематографа.

У этой проблемы есть и другая сторона — вопрос о кинематографичности игры Москвина, о том, насколько его изобразительная техника соответствует требованиям экрана. Здесь Москвин следует правилу, сформулированному Кокленом Старшим еще до появления кинематографа: «Пренебрегать картинностью не следует; но не надо увлекаться ею одною... Все должно вытекать из характера». Не забывая об этом правиле, а тем самым не пренебрегая, по терминологии Коклена, картинностью, Москвин много работает над этой последней как в театре, так и в кинематографе.

Театральная критика уже давно отметила этот факт. Так П. Марков писал: «Невозможно без увлечения смотреть, как мелкими шажками, по прямой линии, в развевающемся халате, глядя прямо перед собой острыми глазками, мчится напояженный повелитель села Степанчикова, или, как, хитро взглядывая исподлюбья, с котомкой за плечами, побряхтывая и бормоча, входит в ночлежку лукавый старец из горьковского «Дна». Но бывает также необыкновенно страшно и волнующе видеть, как в маленькой комнате трактира медленно и молчаливо, на долгой паузе (Москвин знает силу молчания), решается на самоубийство Протасов, или как сокрушительным и могучим движением бросает деньги капитан Мочалка и как дрожит его ободранная борода. Недаром он один из лучших актеров кино» («Современные актеры», журн. «Красная Новь», 1925, № 6, разрядка наша.— Н. И.). Признание это весьма ценно, тем более, что оно исходит от театральной критики, умудренной опытом. Действительно, Москвин обладает драгоценным качеством для экрана — умением находить для внутреннего содержания образа внешний рисунок, всегда необычайно выразительный, способностью извлечь из собственных внешних данных характерный изобразительный облик. А в том, что Москвин бывает на экране подчас более подвижным, чем необходимо, — в этом виновата и режиссура. Попади Москвин к режиссеру, умеющему по-настоящему работать с актерами, не осталось бы и следа от чрезмерной актерской подвиж-

ности, которая возмущала одних как театральность, других — как ложно-патетическая или ложно-классическая манера исполнения.

Впрочем некинематографичностью Москвина возмущались только снобы, да вечно неудовлетворенные искатели кинематографического Эльдorado. Широкий же советский зритель принял игру Москвина и полюбил актера. И хотя со времени последнего выступления артиста в кино прошло около десяти лет, Москвин на экране ныне столь же популярен, как и Москвин на сцене, ибо его искусство — в подлинном смысле слова народное искусство. Когда кандидатура Москвина была выставлена на выборах в Верховный Совет СССР, широкие массы избирателей встретили эту кандидатуру с большим удовлетворением: имя Москвина было хорошо известно. И советский народ оказал доверие своему артисту, избрав его депутатом верховного органа страны.





## ГЛАВА ВТОРАЯ ТАРХАНОВ

---

**Р**оль Москвина, снимавшегося, как известно, лишь в немом кинематографе, перешла в звуковом кино к Михаилу Михайловичу Тарханову. Говоря о подобной преемственности, мы не хотим сказать, будто Тарханов повторил в звуковом кино то, что было сделано до него Москвиным. Нет, Тарханов принес в кино нечто новое, свое, отличное, индивидуальное. Да и судьба Тарханова как актера сложилась иначе, чем у Москвина. В то время как Москвин все сорок лет проработал непрерывно на сцене МХАТ, Тарханов свыше половины сознательной творческой жизни отдал провинциальным подмосткам, вступив в труппу Художественного театра только в 1922 году. Поклонник в юности Малого театра, потом воспитанник поочередно провинциальных актеров: бр. Адельгейм, Мамонта Дальского, М. Петипа и П. Орленева, он исколесил старую провинцию вдоль и поперек, выступая во всех крупных



городах России (Киеве, Харькове, Рязани, Орле, Полтаве и др.), сыграв около 800 ролей.

Работа в провинции дала Тарханову опромное знание жизни, людей, быта. Не потому ли так выразительны и колоритны образы, принесенные Тархановым на сцену Художественного театра. Не потому ли, когда смотришь в его исполнении генерала Печенегова («Враги»), горюдничего Градобоева («Горячее сердце»), помещика Собакевича («Мертвые души»), странника Луку («На дне»), бухгалтера Прохорова («Растратчики»), булочника Семенова («В людях»), кажется, что где-то когда-то встречал таких именно или подобных людей. Настолько они естественны и жизненны. Неудивительно поэтому, что Максим Горький, посмотрев Тарханова в роли булочника Семенова, спросил актера: «Скажите, а вы лично не были знакомы с Семеновым?»

Однако естественность, столь характерная для исполнительской манеры Тарханова, не является наивным и простодушным поведением человека, забывшего, что он на сцене. В ней всегда есть нечто концентрированное, сгущенное, сыгранное. Будучи одним из ярких выразителей идей Станиславского (про Собакевича — Тарханова критика писала, что его исполнение следует изучать как образец системы Художественного театра), Тарханов тем не менее никогда не забывает о существовании условной четвертой стены, через которую актер общается со зрителем. Однажды он признался в этом публично в беседе с актерами во Всероссийском театральном обществе: «Владимир Иванович Немирович-Данченко говорит про меня: «Михаил Михайлович любит с публикой поиграть». Люблю, черт возьми! Дурная привычка. Не раз говорил себе: довольно, Михаил Михайлович, баловаться; помни, что это — четвертая стена. Но ведь я на будке рожден, там я провел полжизни. И вот туда, в зал все и посматриваешь и послушиваешь. В «Горячем сердце» я, пользуясь с особым удовольствием законным случаем, иду на публику и бросаю в зал слова «Ну и дела!» Такое непосредственное общение со зрителем дает мне громадное удовлетворение. Все-таки театр есть театр. И, актер, заражающий своим темпераментом зрителя, должен получить от него взаимную зарядку».

Подобное общение со зрителем, требующее подчеркнутости выразительных средств, не противоречит главным принципам Художественного театра, если, конечно, подчеркнутость эта не является излишней и творчески оправдана. И когда Тарханов работает над ролью, он думает не о том, как дойдет определенное место до публики (этим он занимался в далекой молодости на провинциальной сцене), а о содержании образа, его характерных качествах, сквозном действии. Что это именно так, можно составить представление хотя бы по книге В. Г. Сахновского «Работа режиссера», где описана подготовка Тархановым роли Собакевича.

На одной из репетиций «Мертвых душ» Станиславский определил содержание сцены Собакевича, как торговлю с Чичиковым. И Тарханов вывел отсюда, из жульнического торга, все изумительное разнообразие черт Собакевича. Умение найти в характере изображаемого человека свое, конкретное, неповторимое, непохожее на характеры других людей, даже если эти люди принадлежат к той же социальной группе, тому же возрасту и их действия тождественны, составляет главную особенность таланта Тарханова.

Кажется, как ведь много общего между генералом Печенеговым во «Врагах» и городничим Градобоевым в «Горячем сердце» и как трудно актеру, имея определенные, ярко выраженные типажные данные, играющему ту и другую роли, найти различие в отношении внешней и внутренней характеристики обоих образов. А как исключительно разнообразен, как по-особенному хорош Тарханов в этих двух ролях!

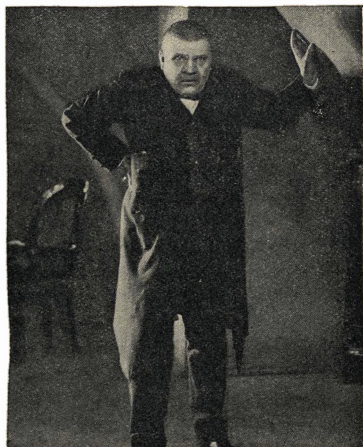
Смотря на исполнение Тархановым Печенегова и Градобоева, нельзя не согласиться с Гете, что «восприятие и изображение особенностей — это и есть настоящая жизнь искусства». Можно даже сказать, что искусство изображения особенностей характера, его полноты и разнообразия составляет одну из основ «русской школы актерской игры», к которой В. И. Немирович-Данченко относит из числа старых актеров Щепкина и Давыдова, а из наших современников — Москвина и Тарханова.

Таким является Тарханов на сцене. Таков он и на экране.



Первое его значительное выступление в советском кино — исполнение роли чиновника Модеста Алексеевича в фильме по А. Чехову «Анна на шее» («Чины и люди»).<sup>1</sup> В отличие от старейших актеров МХАТ Тарханов вырос и воспитан не на чеховской драматургии, ибо знаменитые постановки «Чайки», «Трех сестер» и «Вишневого сада» были осуществлены в Художественном театре задолго до его вступления в труппу. Разумеется, чеховские пьесы не могли его миновать — в МХАТ Тарханов исполнил роли Фирса («Вишневый сад») и Кулыгина («Три сестры»), — но не они, эти роли, составили его репертуар. Тем не менее в исполнении на экране Модеста Алексеевича Тарханов обнаружил подлинное понимание Чехова; уровень этого исполнения несколько не ниже искусства Москвина, сыгравшего в том же сборном фильме роли Червякова и Очумелова.

«Анна на шее» — рассказ о чиновнике. Авторы картины поставили эпиграфом к ней чеховские слова: «Россия — страна казенная». В чеховской «Анне на шее» рассказано, как пожилой «человек с правилами» Модест Алексеевич женился на юной девушке и как потом за молодой женой стали ухаживать влиятельные люди города и в том числе «его сиятельство». Светская жизнь скоро



М. М. Тарханов в роли Модеста Алексеевича («Чины и люди», 1929).

<sup>1</sup> Раньше этого он снимался в иностранных фильмах, в частности в «Раскольникове» (1922) в роли Мармеладова.

дала свои результаты: жена вышла из повиновения, а сам Модест Алексеевич из деспота, отдававшего в браке первое место религии и нравственности, превратился в ее угодливого раба. Зато получил в награду Анну второй степени.

Сюжет этого рассказа и фильма, в котором, по сравнению с рассказом, сделаны лишь небольшие отступления, напоминает сюжет немецкого фильма «Жена статс-секретаря, в котором роль статс-секретаря играл Вернер Краус. Как однако различны в своих ролях Краус и Тарханов. В то время как Краус строит образ внешними средствами (торчащие усы, походка), Тарханов идет вглубь, добирается до души своего героя. Не потому ли он в борьбе с нарочитой характерностью образа упростил внешний рисунок роли, дабы ничто не мешало изображению внутреннего состояния героя. В самом деле, даже по сравнению с Чеховым, Тарханов сделал Модеста Алексеевича менее выразительным. У Чехова это «чиновник среднего роста, довольно полный, пухлый, очень сытый, с длинными бакенами и без усов, и его бритый, круглый, резко очерченный подбородок походил на пятку. Самое характерное в его лице было отсутствие усов, это свежее выбритое, голое место, которое постепенно переходило в жирные, дрожащие, как желе, щеки». У Тарханова лицо Модеста Алексеевича не имеет ничего характерного: ни длинных бакенов, ни дрожащих, как желе, щек. У него простое, очень простое бритое, обрюзгшее лицо. Даже волосы коротко подстрижены. По внешности — это обычный человек, как обычные и обыкновенны чеховские люди.

Зато сколь выразительно лицо актера в разные моменты исполнения им роли: в сцене венчания, когда жених с самодовольной улыбкой целует невесту в щеку; в эпизоде поездки в монастырь, где показано купе вагона и в нем молодая чета в минуту, когда Модест Алексеевич плотоядно обнимает жену, закрыв лежащий на столе орден фуражкой, будто этот орден своим присутствием мешает ему быть откровенным (любопытная деталь, которой у Чехова нет; там герой попросту снимает орден с шеи, чтобы надеть халат); в сцене разговора Анны с отцом, когда в момент передачи ею браслета появляется вдруг в дверях Модест Алексеевич и кричит на жену в бешеной злобе, наклонившись вперед,

высоко подняв плечи, и, наконец, в эпизоде бала, когда жена танцует с поклонниками, а чиновник стоит в стороне, держа в руках палантин, стоит неподвижно с растерянным, подавленным и в то же время холопски почтительным выражением лица — самое сильное место роли и самая сложная гамма чувств, которые невозможно выразить вовне одной мимикой, если человек не восстановил этих чувств внутренне, отталкиваясь от предлагаемых обстоятельств.

Модест Алексеевич в исполнении Тарханова — бытовой и в то же время не только бытовой образ; он трактован одновременно и

в комедийном и в драматическом аспекте; это и сатира на «человека с правилами» и такое изображение его, которое вызывает в зрителе жалость и сочувствие, особенно в финале. Умение воссоединить противоположные стороны характера, воспользоваться при изображении разными, даже контрастными красками, способность найти единство в противоречивых мотивах человеческого поведения и донести до зрителя образ, как нечто органическое и целостное, составляет одну из сильных сторон дарования Тарханова, проявившуюся уже в первом выступлении актера на советском экране.

К сожалению, кинематографическая деятельность Тарханова, начатая таким мастерским выступлением, ознаменовалась вслед затем рядом неудач, в которых актер, быть может, не повинен. Это было время, когда гибельные для искусства рапповские идеи, не



*М. М. Тарханов в роли Модеста Алексеевича («Чины и люди», 1929).*

будучи еще разоблаченными, толкали искусство к омертвлению, когда тупой и безликий схематизм соединялся в фильмах с несовершенной еще техникой звукового кинематографа, порождая фальшивые, беспомощные произведения.

Что можно сказать о таком фильме, как «Солнце всходит на Западе» режиссера П. Пашкова, поставленном в 1932 году? И разве могла игра Тарханова, будь она трижды гениальной, изменить что-нибудь в содержании этого претенциозного фильма. Так же неудачным оказалось выступление Тарханова в роли машиниста в картине режиссера Уринова «Две встречи» (1932). В этом последнем неудача вызвана еще и тем, что режиссер построил образ машиниста монтажными средствами («монтажный образ»). У Тарханова во всем фильме нет кадра, где актеру можно было бы показать свое искусство. Смешно сказать, наиболее выразительным куском роли является место, где машинист, покупая на базаре курицу, произносит сокрушенно по поводу ее цены: «Ай-ай-ай!» Нельзя назвать сколько-нибудь значительным в актерском отношении и диалог на паровозе между комиссаром-большевиком и машинистом. Наконец, режиссер так ухитрился скомпоновать эпизод с бронепоездом, перед водителем которого поставлена задача пробиться через местность, занятую белыми, что зритель не видит даже лица машиниста в момент, когда операция завершена и поезд подошел к перрону советского вокзала. Так никто в зрительном зале и не запоминает пожилого человека в кожаном пальто и кожаной фуражке, с простым бритым лицом, со щеткой усов, человека, совершившего героический подвиг. Потому что и подвиг этот и этот человек показаны в фильме внешне, формально, холодно, чтобы заполнить брешь в рационалистически построенном сюжете.

С 1933 года начинаются выступления М. М. Тарханова в картинах студии «Ленфильм» — серия великолепно исполненных ролей, по преимуществу в фильмах, построенных на тематике классической литературы. Среди этих образов нет ни одного, который занимал бы главное место в произведении. Это все образы эпизодические, но, даже будучи эпизодическими, они остаются в памяти как примеры высокого мастерства. Классика — в полном смысле слова стихия Тарханова; вкус и культура актера позволяют ему со

щедростью и расточительным богатством лепить образы прошлого. И такими выпуклыми выходят они на экране потому еще, что Тарханов умеет понимать прошлое и уважает его. «Прошлое народа, — говорит он, — сколь древне оно ни было, есть живая часть живой народной души. Импровизировать здесь, превращать историю в предмет неоправданных экспериментов недостойно художника. В особенности, если эти эксперименты не основаны на какой-нибудь глубокой мысли, смелой плодотворной идее» («Советское искусство», 1936, 17 ноября). Для Тарханова прошлое — не кабинет восковых фигур, не музей человеческих раритетов, а источник вдохновения и деятельности его как гражданина. «В образы, разоблачающие проклятое рабское прошлое, — восклицает он, — в образы, рисующие героических сынов поколений, завоевавших России ее счастливое социалистическое настоящее, я хочу перевоплотить всего себя, всю свою душу актера и гражданина, все свое умение, все горение своего сердца и весь пафос моих мыслей» («Советское искусство», 1937, № 21).

В фильме «Иудушка Головлев», поставленном по роману М. Щедрина, Тарханов играет роль купца Дерунова, очень короткую и весьма выразительную. В романе «Господа Головлевы» этого купца нет. Он заимствован из другого произведения знаменитого сатирика, из очерка «Столп» («Благонамеренные речи»).

Зачем понадобилось сценаристам А. Ивановскому и К. Державину включить в фильм «Иудушка Головлев» нового героя, отгадать нетрудно по первому варианту сценария, написанному авторами в 1932 году. Сценаристы, повидимому, решили, что объяснение вымирания головлевской усадьбы, данное писателем в романе, является неправильным, и предложили свое толкование этого процесса. По их мнению, семья Головлевых погибала не сама по себе, не от внутренних причин, а в столкновении с торговым капиталом, «уступая место торжествующим героям капиталистического накопления». Чтобы доказать эту мысль, они и ввели в сценарий купца Дерунова.

Через весь первый вариант сценария проходят, друг с другом сталкиваясь, две темы, два мотива, две драматические линии: умирание Порфирия Головлева и возвышение купца Дерунова. Голов-

лев пустословит, Дерунов у него покупает лес и сплавляет, наживая большие деньги. Головлев считает в саду на деревьях яблоки, а в это время близ его усадьбы стучат топоры и визжат пилы: строится новый кабак. Имение Головлева хиреет, а Дерунов богатеет, замышляя приобрести это имение в собственность и провести через головлевские земли железную дорогу. Головлев уходит в ночь, в метель и погибает, а Дерунов торжествует. В заключительном эпизоде он пьянствует в кабаке и стучит кулаком по столу: «Я барина изничтожу! Железную дорогу через его имение проложу. Сапоги Дерунову заставлю целовать. Знай наших!»

Нет нужды объяснять, насколько подобная вульгарно-социологическая схема не соответствует содержанию салтыковского романа, в котором автор стремился показать, как Головлевы вырождались и вымирали не столько от посторонних причин, сколько от праздности, от непригодности к какому бы то ни было делу, от духовной опустошенности, от пьянства и пустомыслия; а посторонние причины лишь довершали процесс внутреннего разложения. В романе круг действий Порфирия Головлева постепенно сужается, он все больше отгораживается от внешнего мира, запираясь в кабинете, и, наконец, умирает, являя неприглядную картину помещицкой «выморочности». Найти в этой картине место купцу Дерунову необычайно трудно. Но, как мы видели, сценарист и режиссер постарались решить эту задачу, и Тарханову пришлось иметь дело с уже сложившейся неправильной, вульгарной концепцией, несколько замаскированной в окончательном варианте фильма. И если эта схема не бросается в картине в глаза, в этом повинно прежде всего искусство Тарханова, нашедшего для роли купца Дерунова подлинно жизненные и подлинно правдивые черты.

По сравнению с очерком «Столы» Тарханов представил Дерунова иначе. У Щедрина Дерунов — совершенный тип крепкого, сильного и румяного старика, благолепного человека с приятной улыбкой, мягкой походкой и ясным, звучным голосом. У Тарханова — это злой, хитрый старик, хищная порода которого сказывается в движениях, в жесте, в интонациях. Вспомните, как он стоит в повозке при встрече в лесу с Иудушкой, как расставил ноги, точно приготовился к прыжку — ухватка хищника, — с каким ирониче-



*М. М. Тарханов в роли Дикого («Гроза», 1934).*

ским смехом произносит слова: «Ишь ты какой гордый барин. Ну, да погоди!» Второй и последний раз Дерунов появляется на экране в финале картины, когда Головлевы доживают в наследственной усадьбе последние дни. Он приходит к Порфирию Головлеву за тем, чтобы купить у него имение. Дерунов знает цену болтливому помещику, и в его словах «Какой ты хозяин!» чувствуется и презрение и досада. Нельзя забыть выражение лица Тарханова, когда он стоит, облокотившись на спинку кресла и качает головой. Этот диалог между Деруновым и Головлевым проникнут большим социальным и психологическим содержанием. Именно здесь мастерство актера захватывает зрителя настолько, что заставляет его отрешиться от вульгарной концепции сценаристов.

Еще значительнее в актерском отношении исполнение Тархановым роли купца Дикого в фильме «Гроза» режиссера Владимира Петрова. Быть может потому, что драматургия Островского по своему характеру ближе Тарханову, давая возможность полно проявиться всем его способностям актера.

Однажды он ставил на сцене МХАТ пьесу Островского «Горячее сердце», проявив в этой постановке понимание театральной природы пьес русского драматурга. По поводу этой постановки М. Тарханов писал в свое время в печати совместно с И. Судаковым: «В плоскости внешнего оформления режиссура и художник стремились сочетать почвенный скупой реализм с чертами яркого гротеска». Кажется, что и в кинематографической роли Дикого Тарханов сочетает реализм с гротеском, строя образ на подчеркнуто выразительных деталях.

Тарханов, как известно, исполнил роль Дикого не только в кинематографе, но и в спектакле МХАТ. В каком же отношении находятся друг к другу образы, созданные им на сцене и на экране? Прежде всего, роль Дикого на сцене МХАТ режиссурой значительно сокращена (выброшена вся первая сцена третьего действия, а, стало быть, и весь диалог между Диким и Кабановой, самый большой в роли Дикого). Это ограничило актерские возможности, отодвинув образ Дикого в тень. С внешней, изобразительной стороны театральный образ Дикого — Тарханова напоминает раннего исполнителя этой роли на сцене Малого театра — П. М. Садовско-



го, толковавшего Дикого в этнографическом аспекте (А. Н. Островский, «Дневники и письма», «Academia», М. 1937, стр. 302, рис. 3).

В отличие от театрального, кинематографический образ Дикого — Тарханова лишен особых этнографических красок. В нем нет ни живописности, ни исторической экстравагантности. Тарханов изображает его угловатым, словно вытесанным из дерева, как на скульптуре Коненкова. Длинная борода, встрепанные волосы, живот вперед, плохо сшитая поддевка с редкими сборами, палка в руках.

Дикой говорит мало. Но когда он произносит слова, они выползают у него откуда-то из живота, звучат лапидарно, тяжело; и произносит он их, будто ворочает кирпичи. Во время разговора с Борисом Григорьевичем по поводу наследства Дикой выдает из себя две-три фразы: «Ладно, живи у меня. Делай, что прикажут, а жалованье — что положу». Тому, как Тарханов произносит слово «ладно», с какой именно интонацией, мог бы позавидовать любой актер. Настолько у Тарханова это получается полновесно. Недаром кто-то из великих актеров сказал, что сила речевой интонации может потрясти зрительный зал больше, чем самые картинные эффекты в мире, и что одной фразой можно вылепить характер человека не хуже, чем делает это художник, рисуя портрет. Слушая речь Дикого с экрана, понятно, почему В. И. Немирович-Данченко, считающий слово венцом актерского творчества, источником всех задач как психологических, так и пластических, причисляет Тарханова к изумительным мастерам слова.

Из всего сказанного, впрочем, не следует, будто образ Дикого построен в фильме только речевыми средствами. Нет, художественное значение этого образа заключается в том, что он вылеплен со знанием законов кинематографического языка. Это кинематографический образ со свойственным ему изобразительным построением. Длинная панорама (около 20 м) прохода Дикого через лавку, начиная с появления купца в дверях, когда Тарханов останавливается на минуту и крестится, продолжая движением вдоль прилавка с заложенными назад руками и кончая подъемом по лестнице с небольшой остановкой, после которой Дикой скрывается в дверях, — пример такого именно изобразительного решения, построен-

ного на высоком чувстве ритма. Не всякий актер может так пройти, охарактеризовав героя одной походкой. Нужно, однако, сказать, что Тарханову в этом эпизоде помогает музыка Владимира Щербачева, дорисовывающая приемами гротеска портрет, скомпанованный искусством жеста. Кроме этой сцены, Дикой появляется в фильме с односложными словами или вовсе без слов еще несколько раз. Дикой в церкви с тремя девочками-подростками, выстроившимися лестницей одна другой меньше (не об этих ли девочках говорит Кудряш в пьесе: «Жаль, что дочери-то у него подростки...»). Дикой на свадьбе, покрывающий своим пьяным криком всех и вся, — лейтмотив свадебного пиршества. Дикой на прогулке на бульваре, опять с тремя девочками. В этом эпизоде гуляния купцов сцена встречи Дикого с Кабанихой (вспомните лукавый взгляд актера) — яркая деталь.

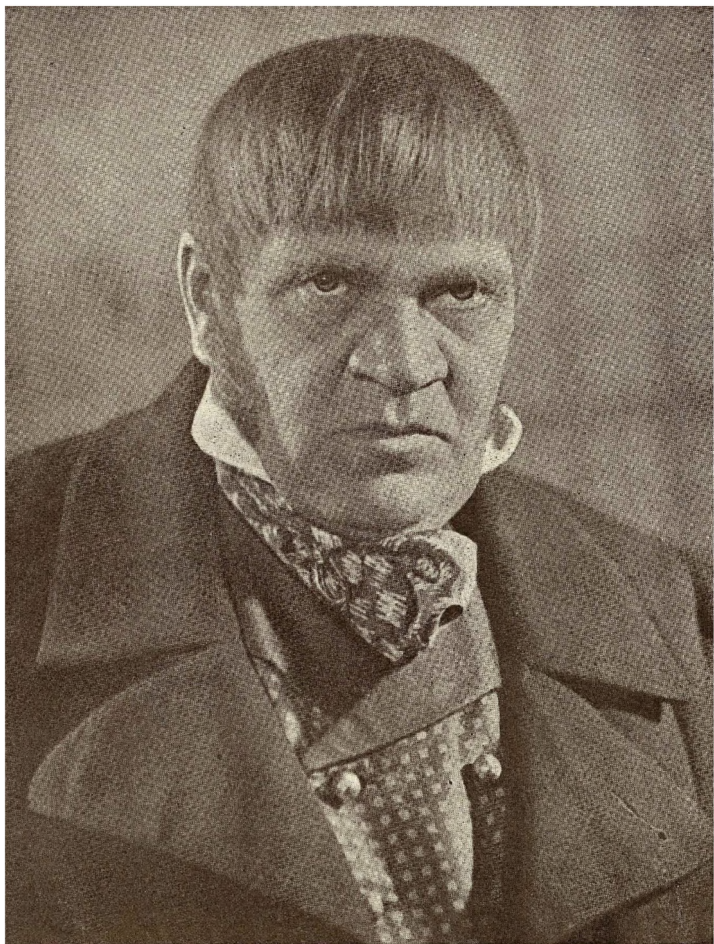
Впрочем, это — подробности. В конце концов заслуга Тарханова в «Грозе» в том, что он правильно сочетает опыт театрального актера с требованиями киноискусства, в том, что, пользуясь этим сочетанием, доносит до зрителя во всей правдивости и сложности образ закоренелого представителя темного царства, купца и самодура, цепляющегося за старину и хлопочущего о том, чтобы продолжилась вера в его силу. В пьесе много случаев продемонстрировать это своеволие. В фильме их мало, вернее один — разговор с Борисом Григорьевичем («Может, я в такое расположение приду, что тебе миллион дам»). И тем не менее даже в этом одном эпизоде Тарханов умеет показать высокомерие, упорство, наглость и произвол не как силу темного царства, а как его бессилие, приближение банкротства. «Положение Диких и Кабановых, — писал Добролюбов, — далеко не так приятно: они должны заботиться о том, чтобы укрепить и оправдать себя, потому что отовсюду возникают требования, враждебные их произволу и грозящие им борьбою с пробуждающимся здравым смыслом огромного большинства человечества». И разве не удача Тарханова, что он сумел облечь в плоть и кровь эту мысль знаменитого русского проветителя?!

Подобно Дикому, столь же выразителен и колоритен в исполнении Тарханова помещик Антон Пафнутийч Спичья в фильме

«Дубровский» (реж. А. Ивановский, 1936). Короткий проходной эпизод Тарханов обратил в тонко отшлифованный драгоценный камень, блеск которого обязан не просто умению шлифовать грани, а, как писал Гоголь Щепкину, умению почувствовать существо дела. По сравнению с Диким Спицын — иной образ. Дикой суров и властолюбив. Спицын подозрителен и труслив. Один идет напролом, разрушая на пути все препятствия; другой обходит стороной все, что может помешать ему жить «свинья свиньей» и обирать своих мужиков.

Разгадывая образ Спицына в исполнении Тарханова, один из критиков писал, будто актер задумал его как образ «носителя маски труса». Критик, повидимому, намеревался заподозрить актера в том, будто он играет в противоречии с Пушкиным, намекая на статью Пушкина «О Шекспире», в которой писатель определил различие между Шекспиром и Мольером («У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолубив, остроумен»). Подвергая осуждению игру Тарханова, критик забыл перечитать текст повести, где точно определена главная черта характера Спицына, хранившего, как известно, деньги при себе в кожаной суме на груди под рубашкой. «Сею только предосторожностью успокаивал он свою недоверчивость ко всем и вечную боязнь». Так какая же в экранном образе Спицына, по выражению критика, «чрезмерно преувеличенная черта характера», если этот образ находится в полном соответствии с содержанием повести! А разве Тарханов показывает Спицына односложно? Конечно, нет, ибо, кроме недоверчивости и боязни, Спицын на экране любопытен и тревогуудлив. Вот, например, сцена встречи Дубровского с медведем. Среди гостей, наблюдающих за тем, как ведет себя француз Дефорж, находится и Спицын. Из наблюдателей он самый внимательный и жадный. Просунув голову между прутьями, Спицын смотрит на то, что происходит в клетке, бессмысленным и тупым взглядом человека, для которого подобная сцена — единственное развлечение в однообразной жизни. Раздается выстрел, медведь падает мертвым. Лицо Спицына вздрагивает, а потом опять принимает обычное тупое выражение.

Лучшим эпизодом в роли Спицына является его сцена с Дуб-



*М. М. Тарханов в роли помещика Спицына («Дубровский», 1936).*

ровским — Дефоржем. Эпизод сделан без отступлений от Пушкина, передавая адекватно содержание и стиль произведения. Может быть, этого нельзя сказать про Ливанова в роли Дубровского. Но что Тарханов проникает в данном эпизоде в самую сердцевину пушкинского искусства, — это несомненно. Эпизод начинается сценой разговора Спицына с Дефоржем в саду. «Же ве, муа ше ву куше, — говорит он, запыхавшись, — понимаешь ли?» И чтобы сделать более понятной просьбу, Тарханов умиленно и вопрошающе склоняет голову к ладони руки, изображая спящего. Как характерен Спицын в этом нелепом жесте и как много говорит это комическое движение о герое, его характере, его эмоциях. Можно сказать без преувеличения, что по нему можно определить всю трусливую породу этого невежественного человека. В комнате у француза Спицын лежит в постели в белом колпаке с кисточкой; из-под колпака выбиваются неровные волосы (прическа Спицына — Тарханова — начесанные на лоб волосы — усугубляет выражение тупости); на этот раз на лице написано довольство, все оно расплывается в хитрую улыбку. Но вот француз тушит свечу. И спокойствие немедленно покидает Спицына. Густым, срывающимся шопотом он взывает к Дефоржу: «Пуркуа ву туше? Я не могу dormire в потемках. Мусью, мусью, же ве авек ву парле». Но француз не отвечает, и в конце концов трусливый помещик засыпает. Среди ночи Дубровский вынимает у Спицына деньги и, когда последний пробует протестовать («Кесь ке се... кесь ке се?»), бросает ему в ответ: «Я — Дубровский». Фильм А. Ивановского, как и повесть А. Пушкина, не показывает реакции Спицына на эти слова: она и без того ясна. Закончить главу в литературном произведении таким обрывом вполне закономерно. Сделать это в фильме гораздо труднее, потому что фильм говорит со зрителем языком изображения, и пропустить в картине столь важный пункт, как изображение чувств Спицына в момент опрабления можно только в том случае, если актер перед этим охарактеризовал героя настолько последовательно, так правдиво вскрыл его натуру, поведение, мысли и желания, что после этого можно свободно предоставить зрителя самому себе в дорисовке сюжета. Это и делает Тарханов без ущерба для образа Спицына и для фильма в целом,

делает, как может делать лишь он один — мастер острой, выразительной характеристики, сразу дающей представление о том, что является собою персонаж, что он может и будет делать, как он может и будет думать и чувствовать. Не в этом ли умелом вскрытии закономерности образа кроется еще одна особенность реалистического мастерства Тарханова?!

Таковы роли и образы, исполненные Тархановым в фильмах по темам русской классической литературы. Ни одна из ролей и ни один из образов (Модест Алексеевич, Дерунов, Дикой, Спицын) не похожи друг на друга, но всем им свойственно одно — историческое содержание, историческая правдивость. Они живут не в условной среде, вне времени и пространства, а интересами своей эпохи и своего класса, и это сказывается на всем их поведении, на взглядах, чувствах и движениях. Среди ролей, сыгранных Тархановым на экране, есть, однако, и подлинно исторический персонаж. Мы говорим о генерал-фельдмаршале Шереметеве в фильме «Петр I». Критика признала это исполнение замечательным творением искусства («Литературная газета», 10/X 1937), шедевром («Известия ЦИК СССР», 2/IX 1937). И она оказалась права перед лицом зрителя, одобрявшего фильм единодушно, его создателей и перед лицом советского искусства, требовательного и дерзновенного в идейно-художественных исканиях.

Борис Петрович Шереметев — один из крупных сподвижников Петра, победитель шведов в нескольких больших сражениях на севере, удостоенный за военные заслуги, за победу при Эрестфере звания генерал-фельдмаршала и царской парсуны-портрета, усыпанного алмазами. В сценарии Ал. Толстого и Вл. Петрова Шереметеву отведена значительная роль. Во всяком случае он появляется во всех главных эпизодах, начиная от боя под Нарвой и кончая всепьянейшим собором. Под Нарвой Шереметев пытается остановить бегущие от шведов русские войска. «Стойте! Стойте! Стойте! Братцы, стойте!» — зовет и плачет он. По поводу этой конфузии Ягужинский говорит Петру: «Половина войска побита, остальные бегут... генералы, кроме Шереметева, сдались все...» В другом месте сценария, после победы русских войск над шведами, во время пира в ответ на реплику Петра «А на устье Невы

будем ставить город...» — Шереметев говорит: «Заложим город во имя св. Петра», а потом, подняв чарку, кричит: «Виват новому городу!...» К сожалению, перечисленные эпизоды сценария, характеризующие военный талант Шереметева и его отношение к Петру, в фильм не вошли. Зато в картине получили разработку другие эпизоды из жизни Шереметева, собственно два: поведение Шереметева во время осады крепости на берегу Невы и сцена Шереметева с Екатериной и Меншиковым в лагере после боя — эпизоды, характеризующие Шереметева больше как человека, чем как вояку и государственного деятеля. Рассматриваемые в контексте фильма эти два эпизода недостаточны для того, чтобы зритель составил представление о полководце Шереметеве; взятые отдельно от картины они представляют образец величайшего мастерства, знания человеческой психологии и умения найти для ее выражения подлинно реалистические средства.

Действие первого эпизода с участием Тарханова происходит в палатке Шереметева. Идет осада крепости, слышны пушечная канонада и сигналы к отступлению. В палатку входит Петр. Шереметев сидит за столом и гложет кость, держа ее в руках. «Ну, что, фельдмаршал,— обращается к нему Петр,— два месяца ведем осаду, толку нет, опять конфузия...» Шереметев занят едой. Тарханов прекрасно передает спокойствие и лень фельдмаршала, его неторопливость в движениях и словах. Отвечая на вопрос Петра, Шереметев крестит себя костью: «Ничего, Петр Алексеевич, бог милостив, народу хватит...» В том, как фельдмаршал ест мясо, вгрызаясь в него по-собачьи с мучительным напряжением,— кажется, все мускулы лица Тарханова принимают участие в процессе еды и ничто не может оторвать человека от его занятия,— в том, как он крестится, не желая даже в этот момент расстаться с костью, сказывается сразу весь человек, настолько ярки штрихи его поведения. Они даже подчеркнуты, эти штрихи, они превращены в гротеск. Впрочем, будучи такими, они не противоречат правде, как вообще поведение Тарханова перед объективом киноаппарата не противоречит системе Художественного театра. Почему? Конечно, потому, что искусство Художественного театра не заключается в копировании или фотографировании жизни. «Искус-

ство автора и режиссера, — утверждает один из учеников и последователей К. С. Станиславского, актер М. Н. Кедров, — состоит с создании органической, но чересчур насыщенной цепи предлагаемых обстоятельств. Не нарушая органических законов, необходимо дать такие предлагаемые обстоятельства, которые может представить себе фантазия и преподнести жизнь в какие-то исключительные минуты. Да и из исключительных минут жизни берется такой смак, который неповторим». С подобным сгустком жизни имеет дело и актер, который, не идя против органических законов, должен выбрать из жизни штрихи, наиболее выразительные: неповторимые и в то же время общие для человеческого поведения. В сущности это и делает Тарханов во всех своих ролях и в том числе — с большим совершенством — в роли фельдмаршала Шереметева.

Второй эпизод с участием Шереметева — Тарханова знакомит нас с действительно происшедшим случаем после взятия Мариенбурга, когда в числе пленных оказалась девушка, которой судьба уготовала впоследствии стать женой Петра, — Екатерина. Эпизод этот, один из наиболее колоритных в картине, изумляет актерским исполнением. Старый фельдмаршал-сладострастник отнимает у солдата пленную девку («Вон енту девку приведи ко мне»), и между ним и пленницей происходит разговор, из которого Шереметев узнает, что девушку эту зовут Екатериной, что она работала служанкой у пастора Глюка и теперь уже не девушка. На лице Шереметева возникает запоздалая блудливая страсть; с масляными глазами он подходит к Екатерине, которая наклонилась к корыту и стирает, и пытается ее обнять, проводя округлым жестом по спине. Тут сцена неожиданно прерывается приходом в палатку Меншикова. И между Шереметевым и Меншиковым происходит разговор, из которого становится ясным, что фельдмаршалу не удастся оставить добычу у себя. Но, как и в сцене с едой, кажется, будто Шереметев ухватился за добычу зубами, по-собачьи, и его трудно от нее оторвать. Слова «Последнюю ты радость отнимаешь» Тарханов произносит со страхом и плачем. Весь вообще переход от сцены сладострастия к сцене дележа актер дает со знанием человеческой натуры. Но этого



мало. Кто внимательно воспринимает фильм, может прочесть в глазах Шереметева не только страх, но и усталость, усталость человека, прошедшего долгое время в войнах и состарившегося в пороховом дыму.

В каком же отношении стоит образ Шереметева — Тарханова к историческому Шереметеву? На этот вопрос можно ответить, исходя из замысла сценария и фильма. Добиваясь полного портретного сходства Петра Первого, Екатерины, царевича Алексея, режиссер оставил за собою право толковать второстепенные в фильме персонажи свободно, в зависимости от художествен-



*М. М. Тарханов в роли Шереметева  
(«Петр I», 1937).*

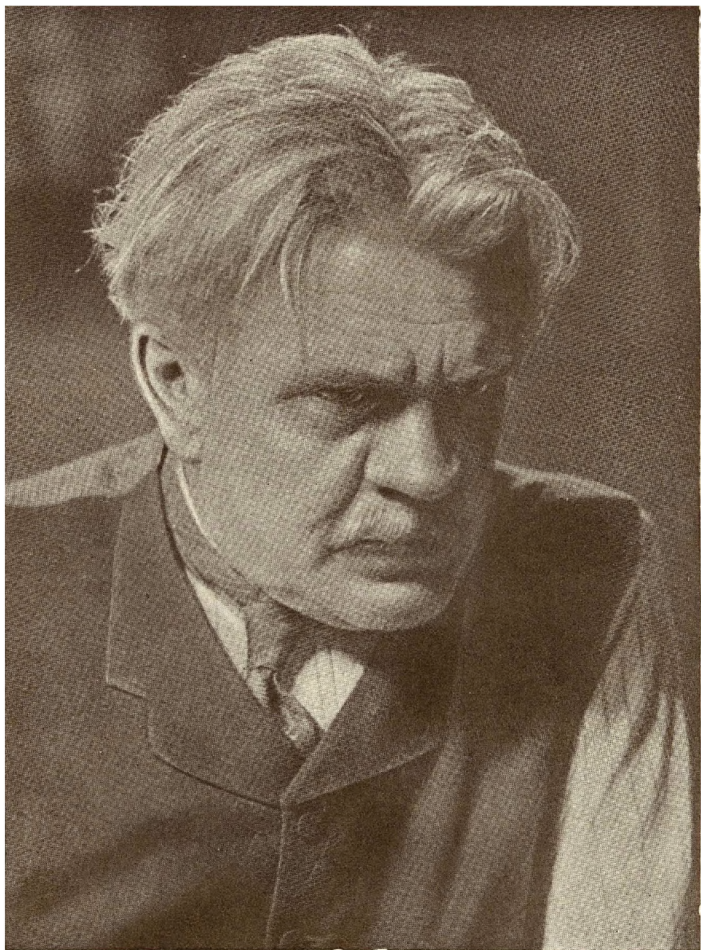
ных задач. В этом нет ничего предосудительного и неверного. Кто не знает, что Гете, например, по его собственным словам, отнюдь не стремился сделать Эгмонта таким, каким его изображает история — отцом дюжины ребят, — а создал другого Эгмонта, который стал находиться в большем соответствии со своими поступками и с поэтическими намерениями писателя. Несомненно, поэтические намерения побудили и авторов фильма «Петр I» изменить исторический образ Шереметева. Из истории известно, что Шереметев, вернувшись в Россию после пребывания во Франции и Италии, держался на родине европейски воспитанным человеком. Историк А. Брикнер утверждает, будто Шереметев «очень легко воспринял утонченные европейские обычаи, носил европейское платье, охотно беседовал с иностранцами и в кругу дипломатов отличался большою непринужденностью» («Иллюстрированная история Петра

Великого», СПб, 1902, том I, стр. 225). Известно и другое, то, например, что у Шереметева были определенные симпатии к некоторым сторонам старого русского порядка, что, несмотря на согласие с реформами Петра, он сочувствовал также царевичу Алексею. Не эти ли противоречия замышлял показать режиссер в фильме, изобразив Шереметева в европейском костюме, жрущим кусок мяса подобно животному?! Не этой ли маленькой деталью, не имеющей отношения к историческим поступкам Шереметева, режиссер и актер подчеркнули в Шереметеве ту сторону его характера, которая определила его взгляды и отношения?

Как бы то ни было Шереметев — Тарханов производит впечатление тем, что в нем столкнулось старое с новым, и, если это впечатление стремились произвести авторы картины, они его добились. Внешний облик Шереметева — Тарханова тоже далек от портретного сходства, в чем легко убедиться, сопоставив его с портретом фельдмаршала. Но образ, созданный Тархановым, так убедителен, что забываешь о всех известных портретах и веришь актеру и его искусству. Приземистая фигура, тяжелая, ленивая походка, голое, бабье лицо (А. Толстой в романе пишет: «мягкое, привычное скорее домашнему обиходу, бритое лицо...»), ниспадающие по бокам жидкие ровные пряди волос, в глазах усталость, а в сцене с Екатериной — старческая похоть, — таким зритель уносит в памяти Шереметева — Тарханова, будучи покорен мастерством актера.

Это мастерство разнообразно и многосторонне. Его диапазон на экране шире, чем на сцене. Ибо если Тарханов играет на сцене Художественного театра весьма определенный круг ролей, среди которых нет положительных героев современности (трудно, например, представить себе актера в роли комиссара Кошкина в спектакле «Любовь Яровая»), то экран оказался куда как более доверчив и более смел в отношении оценки творческих возможностей Тарханова.

В кино Тарханову предложили, не колеблясь, такие выходящие за пределы его обычного театрального «амплуа» образы, как роль учителя Василия Васильевича в фильме «Настоящий товарищ» (реж. А. Окуничков, 1936) и роль старого большевика Поли-



*М. М. Тарханов в роли большевика Поливанова («Юность Максима», 1935).*

ванова в фильме «Юность Максима» (реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг, 1935). По поводу исполнения Тархановым роли Василия Васильевича много говорить не приходится, ибо ни сценарий, ни режиссура не позаботились о том, чтобы дать актеру выразительный материал. Тарханов играет советского педагога, поступающего, как должен поступать и обыкновенно поступает советский учитель, решая конфликты между детьми. Он играет одну лишь черту в человеке — педагогическую выдержку и педагогическое умение. Это делает его необходимым в сюжете, но не дает еще права говорить об образе, как о живом и правдивом. И вовсе не вина актера, что так это получается на экране. Вина в постановщики фильма, проглядевшие за идеей школьной этики живых людей и их реальные отношения.

Не то можно сказать про роль Поливанова в «Юности Максима». В этом фильме исполнение Тарханова достигает верности, полноты и колоритности, свойственных его лучшим ролям на экране и на сцене. Пусть некоторым кинорежиссерам исполнение это не понравилось: одним потому, якобы, что Тарханов изобразил вместо большевика адвоката, поучающего людей, другим за резонерство исполнения, третьим потому будто, что актер не понял задач режиссуры и поэтому не справился с ними. Эти суждения пристрастны, бездоказательны и случайны. У нас есть больше оснований согласиться с писателями, которые при обсуждении фильма признали работу Тарханова, по словам присутствовавшего на заседании корреспондента газеты, «до конца убедительной» (газета «Кино», от 22 декабря 1934 года).

Фильм «Юность Максима» начинается с Поливанова, главного действующего лица пролога. По утверждению Г. Козинцева, тема пролога, тема человека, раздавленного эпохой — старая тема фэкс-сов. Нам, однако, кажется, что между прежним толкованием фэксами темы человека и эпохи и смыслом пролога, изображающего трагическую ночь под новый 1910 год, существует лишь внешнее сходство. Новое содержание этой теме дает образ Поливанова и его толкование Тархановым. Невзрачный человек в плохоньком пальто с поднятым воротником, строгое, мужественное лицо из-под надвинутой на лоб мягкой, круглой шляпы —

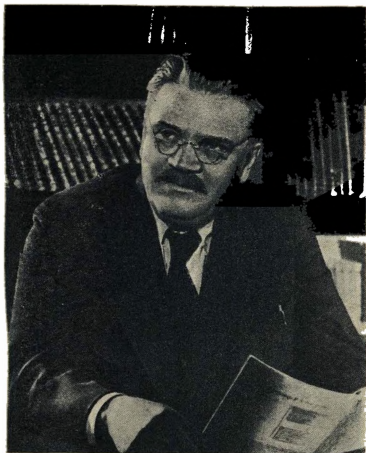
таким выглядит этот герой, появившийся ночью на улицах Петербурга, подстегиваемый ветром и подгоняемый кинематографическими титрами, повествующими то о том, что «вечером его могли видеть в кафе Филиппова»; то о том, как «он пошел на конку»; то, наконец, о том, как после нескольких встреч с друзьями и врагами он «скрылся в неизвестном направлении».

Романтика дана в прологе только по видимости, по форме, — существо же пролога отнюдь не романтическое, а реалистическое. Старый большевик бежит из Сибири и в ночь под новый год появляется в столице, чтобы начать вновь революционную работу. Он приходит в подпольную типографию и ровным, опоконным голосом диктует прокламацию: «Еще один год полицейской расправы позади, враг торжествует, но год идет за годом, и мы живем, товарищи. Мы идем в новый год маленьким, но сплоченным отрядом...» Какое большое искусство требуется от актера, чтобы в этом простом голосе, зазвучавшем на фоне пышных новогодних встреч, музыки и тостов, на фоне романтической картины мчащихся лихачей, всей бесшабашной жизни, зрители почувствовали силу, выдержку и ум большевистской партии. Тарханов делает это великолепно. Он нигде и ничего не подчеркивает, играет скромно, скуп, сдержанно. И потому доносит до зрителя убежденность большевика в правоте великого общественного дела в форме, которая импонирует больше, чем самые темпераментные речи и самые выразительные жесты.

Большинство эпизодов «Юности Максима» с участием Тарханова: сцена уличной демонстрации, сцена сходимки в лесу и в особенности — сцена в тюрьме и финальная сцена производят впечатление жизненным, правдивым драматизмом. Зритель верит актеру. Нет и тени сомнения в том, что именно так, с такой убежденностью в словах, с такой интонацией в голосе говорил в тюрьме большевик Поливанов Максиму: «Это кто же тебе сказал, что я пропадать хочу. Я еще жениться хочу. Внуков в социалистический университет отдавать буду... Партия возьмет тебя не пропадать, — а побеждать». Сказать это не так легко, как может показаться вначале. Даже очень хороший и опытный актер рискует сорваться на ложный пафос и наигранный тон. Тарханов решает эту

сложную актерскую задачу с честью, решает правильно потому, что к этому решению он приходит не извне, а изнутри, из внутреннего понимания образа героя, из глубокого проникновения в чувства и мысли старого подпольщика. Оттого и финальные слова Поливанова «Шагай, Максим! Хорошо шагай! Помни, кто ты есть — питерский большевик» звучат полновесно. Лишь на секунду показано в фильме лицо актера — мудрое, спокойное, уверенное: большую часть последних слов актер произносит за кадром. Но и закадровые слова говорят зрителю не меньше, чем слова, сказанные в кадре. В них много настоящей поэзии, и они воздействуют, как музыка, с огромной эмоциональной силой.

Ко времени, когда Тарханов сыграл в «Юности Максима» роль большевика Поливанова, в советском кино было создано немного образов большевиков. Это впоследствии советский фильм прославит такие герои, как комиссар Мартынов и Артем Балашов («Мы из Кронштадта»), Михаил Бочаров («Депутат Балтики»), рабочий Василий («Ленин в Октябре»), Шахов («Великий пражанин») и др. Тогда же, когда фильм «Юность Максима» вышел в свет, широкому зрителю были известны лишь образы Василия — секретаря парткома из «Встречного» и Фурманова в «Чапаеве». Самым значительным образом большевика, правдивым и цельным был, разумеется, образ молодого Фурманова. Тарханов исполнением Поливанова внес в искусство советского экрана нечто новое.



*М. М. Тарханов в роли учителя Василия Васильевича («Настоящий товарищ», 1936).*

Это первый в кино такой реалистический образ большевика из старой партийной гвардии, подпольщика, прошедшего жизнь в тюрьмах, в ссылках, в борьбе с капиталистическим строем и царизмом, образ человека, которого зритель полюбил за несокрушимость духа, за крепость воли, за честность и оптимизм. Зритель верит в непоколебимость и непобедимость своего героя даже в тот момент, когда видит его благородную фигуру распластанной на песке. Он чувствует спокойствие и уверенность даже в тяжело раненом человеке, подстреленном жандармами. Таким выглядел Тарханов на экране, таким он хотел показать борца за дело Ленина — Сталина.

Из рассмотрения кинематографической деятельности Тарханова вытекают следующие выводы. Прежде всего искусство Тарханова, отличающееся от искусства других актеров Художественного театра особой подчеркнутой выразительностью, доходящей порою до протеска, оказалось в русле требований кинематографа потому именно, что оно при всем своеобразии уходило и уходит своими корнями в почву Художественного театра. Вполне естественно поэтому, что при оценке ролей, созданных актером для экрана, отпал вопрос о том, кинематографичны они или не кинематографичны, вопрос, ставившийся постоянно относительно Москвина. Между тем Тарханов сделал на новом этапе развития киноискусства, в звуковом кино, то же, что сделано было в немом кинематографе Москвиным. Но только Москвин расширил средства кинематографа в смысле изобразительного толкования образа, в то время как Тарханов сделал это в отношении речи. В последнем отношении заслуга Тарханова неизмерима. Кинематограф, в котором и по сей день культура диалога, слова, произносимого с экрана, заставляет желать много лучшего, Тарханов научил высокому мастерству речи, продемонстрировав с экрана образцы этого искусства. Подобная реабилитация речи не могла не сыграть роли в уничтожении фетиша кинематографической специфики, которым так часто клялись многие заядлые кинематографисты, принимавшие по близорукости за специфику то, что являлось ограничением кинематографа. Тарханов, как и другие актеры МХАТ, доказал, что существо кинематографа нужно искать в другом, в возможности при-

близить игру актера — его изобразительные средства и его речь — к зрителю так, как этого не может сделать театр, и, приблизив эту игру, сделать ее более естественной, более тонкой в своих нюансах а, стало быть, более правдивой.

В свою очередь кинематограф должен отплатить Тарханову тем, что в его силах и его возможностях — «натурой». Как известно, Тарханов мечтает о роли Фальстафа, роли, про которую Пушкин сказал когда-то, что многосторонний гений Шекспира нигде не отразился с таким многообразием, как именно в изображении этого человеческого характера. Почему бы не экранизировать Шекспира и почему бы не поручить эту роль нашему народному артисту?







## ГЛАВА ТРЕТЬЯ ТАРАСОВА

---



лла Константиновна Тарасова работает в Художественном театре свыше 20 лет. Ее известность началась с «Зеленого кольца» — спектакля Второй студии МХАТ, поставленного в сезон 1916/17 г. Играя в этой пьесе роль юной девушки-гимназистки, Тарасова покорила публику и своих учителей из старшего поколения актеров МХАТ нежной лирикой, искренностью, простотой и благородством. После просмотра этого спектакля у руководителей Художественного театра зародилась даже мысль возобновить постановку «Чайки», в которой роль Нины Заречной предполагалось поручить молодой артистке. Возобновление не состоялось, но слава Тарасовой как даровитой актрисы с той поры упрочилась. Так, К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве», характеризуя состав Второй студии МХАТ, называет из «молодых людей с хорошими данными» в первую очередь А. К. Тарасову (изд. 3-е, стр. 624).



С тех пор прошло много лет. Тарасова переиграла на сцене Художественного театра множество ролей. Среди них были трогательные акварельные образы чеховских пьес: «Вишневого сада» (Аня), «Дяди Вани» (Соня), «Трех сестер» (Ирина), благоухавшие ароматом юности и грусти. Были здесь и другие образы, другой настроенности и тональности и иного темперамента: истеричные женщины Достоевского (Грушенька в «Братьях Карамазовых»), сценически эффектные — Островского (Параша в «Горячем сердце»), искательницы правды — Горького (Настя в «На дне»). Наконец, солидное место в галлее женских типов заняли роли, исполненные актрисой по замыслам современных советских драматургов: Елена Тальберг («Дни Турбиных»), Устинья («Пугачевщина»), Маша («Бронепоезд 14,62»), Елена («Страх»). За немногими исключениями (Дездемона в «Отелло»), в репертуаре Тарасовой были все героини пьес русских авторов, открывавшие разные стороны жизни и души русской женщины. Большинство этих героинь отличала задушевность, теплота, обаяние; и ни рубища горьковской Насти, ни грубое крестьянское одеяние Треневской Устиньи не могли отвлечь зрителя от глубины чувствований и искренности душевных движений этих женщин из разных слоев русского общества. Тарасова умела найти ключ к женскому страдающему сердцу и показать подлинные слезы оскорбленного человеческого достоинства, слезы, рожденные от бессилия противостоять сильным мира сего, слезы, вызванные горем и нуждой. В слезах этих, словно в зеркале, отражался блеск «лучей света в темном царстве».

При всем совершенстве исполнения перечисленных ролей, им не хватало — от актрисы это не зависело — социального масштаба, общественного резонанса и силы художественного обобщения. Это была филигранная работа, обнаружившая огромное мастерство актрисы и подготовившая ее к выполнению больших замыслов, но сами эти замыслы оставались еще впереди. Первым значительным творческим взлетом Тарасовой является роль Сашеньки Негинной в «Талантах и поклонниках». Эта роль сделана под руководством К. С. Станиславского. По определению самой актрисы, героиня — нежная, юная, вся в какой-то розовой дымке женщина, которая томится в окружающей ее пошлой среде, неспособна ни на про-

тест, ни тем более на активный бунт («Советское искусство», 1934, № 11, «Жизнь и гибель Катерины»). Такой Тарасова и дала ее, играя с большой лирической простотой. Не станем, однако, кривить душой: другая Тарасова, ее однофамилица — Ксения Тарасова в той же роли в театре-студии под руководством Симонова оказалась на сцене и более трогательной, и более нежной. И театральная Москва отдала предпочтение ей.

Это обстоятельство, впрочем, не могло обесценить работы Тарасовой. Определенную роль в практике советского театра и в ее собственной биографии, и роль положительную, Негина сыграла, став необходимой ступенью в художественном росте актрисы. Пройдя ее, Тарасова вышла на широкую дорогу. На этом пути Татьяна Луговая во «Врагах» М. Горького — одно из первых больших и в такой же мере совершенных созданий актрисы. Можно сказать без всякого преувеличения, что в галлерее женских типов, созданных советским театром, Татьяна Луговая Тарасовой принадлежит к лучшим образцам актерского мастерства.

Однако никакая другая роль не произвела на зрителя столь ошеломляющего впечатления, как роль Анны Карениной, исполненная Тарасовой весной 1937 г. В. И. Немирович-Данченко сказал про актрису в дни премьеры, что в «Анне Карениной» она «пышно развернула на редкость яркую многогранность своего обаятельного дарования» («Известия ЦИК СССР», 1937, 29 апреля). И, действительно, как ни относиться к драматической переработке Н. Волковым толстовского романа, независимо от этого Тарасова достигла в роли Анны необычайной глубины трагизма, пленительной искренности и захватывающего реализма.

Анна Каренина — результат двухлетней упорной работы. «Моя цель, — утверждает Тарасова, — была не проиграть, а прожить эту роль». В процессе работы актриса изучила не только роман Толстого, но и многие другие женские образы, которые, как ей казалось, имели отношение к образу Анны. И потому ее исполнение вышло за пределы личной трагедии героини, показав трагедию русской женщины дореволюционного прошлого. Не это ли обобщение такого социального масштаба вызвало неслыханный резонанс среди советской общественности?! Во всяком случае испол-

нение Анны сразу поставило Тарасову в один ряд с лучшими актрисами советского театра. А гастрольи МХАТ на Всемирной выставке в Париже летом 1937 года принесли Тарасовой всемирную известность, если не принимать в расчет той популярности, которой пользовалась актриса еще во время гастролей МХАТ в Америке в 1922 — 1924 гг.

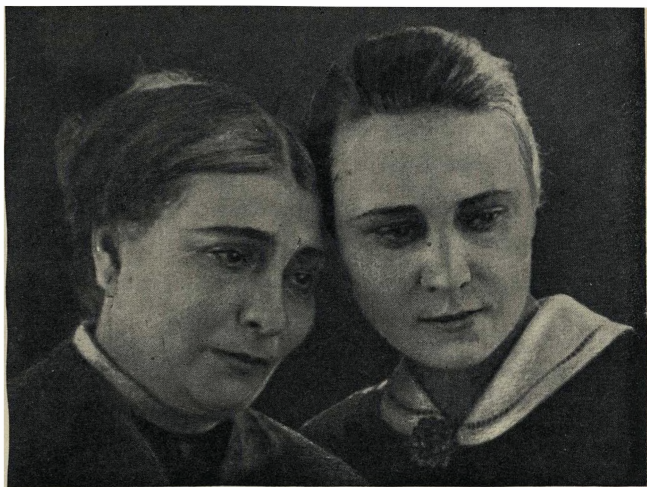
Но раньше, чем стать известной как исполнительница Анны Карениной, Тарасова получила признание со стороны советского и мирового зрителя, как исполнительница роли Катерины в фильме «Гроза». Мы даже уверены в том, что театральный успех артистки в «Анне Карениной» подготовлен ее кинематографическим успехом в «Грозе». А что опыт исполнения роли Катерины использован Тарасовой в работе над Анной, вряд ли у кого может возникнуть сомнение. Это признала и критика, анализировавшая образ Анны. «Образ незабываемого страдания,— пишет С. Дурылин,— вызванного жестоким жребием женщины в царской России, выражен артисткой с такой полнотой, что в него одинаково укладываются и страшный конец великосветской Анны Карениной и гибель купеческой жены Катерины в волнах Волги... Эту родственность Анны с Катериной Островского... Тарасова прекрасно показывает, углубляя тем самым образ Анны и делая его родным и близким советскому зрителю» («Народное творчество», 1937, № 6, стр. 20).

Так кинематограф вошел в биографию театральной актрисы, сплетя воедино судьбу образов сцены с судьбой образов экрана. Для Тарасовой приведенный факт не случаен. Артистка связана с кинематографом давно, немногим разве меньше, чем с театром. Она увлечена кинематографом. Искусство экрана ее удовлетворяет, волнует, заражает. «Я люблю сниматься в кино,— говорит она.— В кино артист может передать больше, чем на сцене. Выразительные средства артиста, главные передатчики его настроения — глаза и мимика лица — через кино нагляднее и лучше доходят до зрителя, чем в театральном зале. Поле действия актера в кино очень широко. Он может быть поставлен в такие условия, которые для театра недостижимы, а следовательно, в кино артист может себя полнее творчески выразить» («Московский экран», 1937, № 13, стр. 9).

Первое выступление Тарасовой в кино состоялось в 1922 году во время пребывания Художественного театра за границей. Артистка сыграла роль Дуни Раскольниковой в экспрессионистском фильме «Раскольников», поставленном Робертом Вине. Немецкий режиссер представил роман Достоевского в виде кошмара, вызванного больным воображением. Фантазия художника заставила актеров двигаться среди перекошенных стен, падающих домов и черных теней, отброшенных на уродливые декорации. На этом мрачном фоне Дуня Расколькова кажется единственным светлым пятном. Юность Тарасовой и ее типажные данные в сочетании с непосредственной игрой актрисы вполне соответствовали образу, созданному Достоевским, образу стройной, сильной и самоуверенной девушки, которая могла быть и терпеливой и твердой, и великодушной и расчетливой. Внешне в Дуне нет ничего эффектного: гладкая прическа с тяжелым пучком волос; черная круглая шляпка, немного надвинутая на лоб, простое платье с белым воротничком — и это все внешние признаки образа. Зато внутренне образ полон большой сосредоточенности, которая чувствуется даже в безмолвной фигуре Дуни, стоящей спиной к зрителю (сцена первой встречи ее и матери с Раскольниковым).

В кинематографической инсценировке не было пропущено ни одно из главных мест романа, описывающих встречи и столкновения Дуни с другими героями произведения: здесь и письмо матери Раскольникову, и первое свидание с братом, получение письма от Свидригайлова, знаменитая сцена поединка между Дуней и Свидригайловым на его квартире, и, наконец, сцена последнего напутствия Раскольникову перед его раскаянием. Все первые сцены фильма с участием Тарасовой сделаны режиссером лаконично и сдержанно, мы бы даже сказали, маловыразительно. Актриса изображена в профиль или сзади, больше на общих планах. Выражения лица нельзя разобрать даже в эпизоде получения Дуней письма от Свидригайлова, где сообщается о совершенном ее братом тяжком преступлении.

Впервые Тарасова овладевает вниманием зрителя в сцене со Свидригайловым. Здесь все хорошо: и юное гневное лицо, и неудавшийся выстрел, и момент, когда героиня панически убегает



*А. К. Тарасова (справа) в роли Дуни Раскольниковой («Раскольников», 1922).  
Кадр из фильма.*

из комнаты, наклонившись туловищем вперед. Но самое сильное место в роли Дуни — это финальная сцена прощания с братом. В ней актриса поднимается до изображения большой душевной драмы. Лицо Тарасовой на крупном плане застыло в немом страдании, и вдруг на одно мгновение мы ловим в глазах актрисы то же выражение, которое знакомо нам по фильму «Гроза», по спектаклю «Анна Каренина» — выражение, приводящее зрителя в трепет своим трагическим содержанием. В выражении этом, как и во всем вообще рисунке чувств Дуни, есть что-то здоровое, чистое, непосредственное. Она — по естественному страдающая натура, и потому образ Тарасовой, едва ли не единственный в фильме, противящийся болезненному стилю произведения, образ, пытающийся вырваться из темницы экспрессионизма.

Фильм «Раскольников» — давно забытая страница в кинематографической биографии Тарасовой. Актриса не упоминает о нем даже тогда, когда вспоминает о своей прошлой кинематографической деятельности. И это вполне понятно. Ее участие в фильме случайно, ибо ни школа, к которой она принадлежит, ни ее собственные художественные интересы не имеют ничего общего с немецким экспрессионизмом.

Пожалуй, не менее случайно и исполнение Тарасовой роли работницы Мэри в картине Ю. Желябужского «Кто ты такой?» (по произведению Джека Лондона «По ту сторону щели») — самое раннее выступление артистки в советском кинематографе. Этот фильм, поставленный в 1927 году, обнаруживает влияние на междоумовскую продукцию стандартных образцов американского кинематографа.

Место Тарасовой в фильме весьма неопределенно. Она играет не человека, а идею, которая необходима в композиции фильма. Правда, она хорошо носит мужскую фуражку и кожаные перчатки шофера, обнаруживает деловитость в общении с людьми, прекрасно держится в стачечном комитете, сохраняя достоинство и мужественность (в этой сцене исключительно фотогеничны ее внешние данные), ее лицо выражает откровенную радость, когда Фред Друммонд превращается в заключительном эпизоде вновь в Билля Тотса.

Но за всем тем ей в фильме нечего делать. У нее на экране даже отнято право любить, и ее чувство к мужу-рабочему протекает где-то за кадром, обнаруживаясь лишь в финале картины. Поручая Тарасовой роль Мэри, режиссер руководствовался, очевидно, тем, что актриса, вернувшись на родину после гастролей МХАТ в США, имела представление об американском быте и могла его передать. К сожалению, для этой передачи он представил актрисе несколько невыразительных сцен и несколько стандартных положений. И лишь природное обаяние актрисы спасло роль от скуки и схематизма.

Впрочем, рецензенты, отметившие в картине игру Кторов и Судакевич — тогдашних премьеров советского кинематографа, о Тарасовой не обмолвились ни словом. Вряд ли кто из них подо-





*А. К. Тарасова (справа) в роли Дуни Раскольниковой («Раскольников»; 1922).  
Кадр из фильма.*

зревал о том, какие артистические способности, какой талант таятся за этим простым, даже чересчур простым обликом актрисы, с какой силой развернется в будущем ее прекрасное дарование.

А уже в следующем фильме, в «Василисиной победе», поставленном через год режиссером Л. Молчановым, Тарасова показала, на что она способна, если режиссер поручит ей хотя бы только мало-мальски доброкачественно написанную сценаристом роль. «Василикина победа» — драма из современной крестьянской жизни. Фильм снят по поручению Центросоюза, поставившего перед кинематографистами задачу показать злоупотребления в деревенской кооперации и меры борьбы с ними. Задача эта разрешена Молчановым не прямолинейно, не обнаженными агитационными приемами, а путем художественного изображения быта современной деревни. Тарасова играет в фильме роль Василисы, «чортовой бабы»,

в душе которой пробуждается сознание человеческого достоинства; актриса изображает тот новый тип деревенской женщины, который создан советской эпохой и новыми условиями жизни советской деревни. Героиня картины интересуется общественной жизнью села, ходит в клуб, смотрит фильмы. Она принимает близко к сердцу дела кооператива. Когда Василиса убеждается в несправимости своего мужа-пьяницы, не желая больше сносить безропотно его побоев, она находит в себе решимость уйти от него. Одним словом, Василиса обладает драгоценными качествами характера, которые до поры до времени усыплены и ждут пробуждения. Тарасова прекрасно передает проявление этих качеств, их рост; она психологически тонко изображает весь процесс переживаний женщины, не верящей вначале силе своего характера и своей решимости, а потом становящейся смелой и властной.

Тарасова в этой роли не похожа ни на один из предыдущих своих образов. Не потому, конечно, что она носит крестьянскую одежду, платок, накинутый на голову, шубу и валенки. Надеть костюм — дело легкое; и не в костюме существо человеческого образа. Не похожа она потому, что во всех ее движениях, во всем ее поведении, в выражении лица, глаз, чувствуется иной человек, иная психология, иной взгляд на вещи по сравнению с теми героинями, которых актрисе довелось играть прежде. Быть может, только образ Устины в мхатовском спектакле «Путачевщина» родственен в некотором отношении Василисе.

Внутренне пережитый образ дал актрисе внешнюю свободу движений, которой она пользуется виртуозно, никуда не прибегая к деланному жесту и переигрыванию. Василиса постоянно занята, всегда что-то делает: накрывает на стол, берет на руки ребенка, укачивает его, насаживает топор, метет пол, возится около печки, ходит за соломой и хворостом на двор, шьет на швейной машине. Она продолжает работу даже тогда, когда в ее жизни происходят большие события. Вспомните, как она сидит за шитьем в момент, когда приходит в дом к бобылке Зайчихе ее муж. Василиса взглянула мельком на него и продолжает работать. Отец ласкает ребенка. Василиса продолжает вертеть колесо ручной машины. Она даже не смотрит на мужа тогда, когда тот уходит из

комнаты. Ей хочется заглушить чувство внешним движением. Характер построения образа Василисы напоминает, пожалуй, характер построения образа Поликушки, как мы показали, тоже всегда занятого работой, за тем лишь исключением, что в движениях Тарасовой нет мельтешения и подчеркнутой динамичности.

На этот раз печать уже обратила внимание на Тарасову. «Правда» нашла, что актриса справилась со своей ролью удачно. В подобном духе высказались и другие газеты.

В кинематографе часто бывает так. Стоит актеру хорошо сыграть роль, как внешний облик его в этой роли тотчас конституируется в сознании кинематографистов в качестве его главного признака. Режиссеры подчас ничего не хотят знать о творческих возможностях этого актера. С них достаточно того, что их память сохранила представление о типажных данных человека, и с точки зрения этих данных они расценивают, подходит для них актер или нет. Подобным образом стали рассматривать и искусство Тарасовой после исполнения ею роли Василисы. Режиссер Д. Марьян вряд ли догадывался о многообразии и разносторонности этого замечательного искусства. Он видел в актрисе только то, что показал ему экран в фильме «Василисины победы». И он пригласил Тарасову на роль крестьянки Натальи в картине «Мечтатели», роль, похожую на ту, что актриса исполнила в «Василисиной победе».

Нужно только удивляться, как артистка, располагая тождественным материалом, сумела выйти из трудного положения и



А. К. Тарасова в роли работницы Мэри («Кто ты такой», 1927).

создать новый образ, с новыми чертами характера. Так, хотя Наталья в «Мечтателях» подобно Василисе умна и деловита, — в ней есть какая-то особенная звонкость, жизнерадостность человека, нашедшего место в жизни. Когда после разлуки с мужем она говорит ему при встрече в клубе: «Какой ты стал, Николай!» и после объятий и жемчужного смеха опять: «Николай, Николай!» — чувствуешь, как богата эта натура, как полна она жизненной энергии, как велик диапазон дарования актрисы. И невольно вспоминаешь при этом «Анну Каренину». Почему автор драматической композиции и режиссер спектакля не показали Анну в моменты ее радости, полноты ее жизненных сил, в моменты бодрой деятельности ее ума и способностей воспринимать жизнь и реагировать на нее со всей страстью темперамента и таланта? Не сомневаемся, Тарасова передала бы это состояние. И тем самым представила бы трагедию Карениной еще глубже.

Роль Натальи небольшая и построена фрагментарно. В сущности, кроме упомянутого уже эпизода встречи Натальи с мужем, в картине есть еще три сцены, где участвует героиня: сцена, в которой Наталья передает ощущения беременной женщины от первого движения плода; сцена, когда Наталья настаивает на необходимости ее поездки в деревню и, наконец, сцена этой поездки и родов в поезде. Самая захватывающая из перечисленных сцен первая. Она же и самая простая по построению. Наталья что-то делает, она стоит на коленях, в полушубке, в платке. Зритель видит ее в профиль. Лицо спокойно. Женщина погружена в размышления, прислушивается к себе. И вдруг на ее лице появляется радость. Эта радость растет, наполняет все ее существо. Тогда аппарат переходит на крупный план и мы слышим слово, которое Наталья произносит, одно слово «ребенок»... На мгновение женщина снова прислушивается к себе, а потом начинает осторожно, бережно подниматься, поворачиваясь лицом к зрителю. Сцену эту Тарасова проводит артистически, и маленький эпизод запоминается больше, чем весь фильм, фальшивый и надуманный.

Кстати, об этом фильме и ему подобных. Актеры нередко вводят свой талант посредственным кинорежиссерам, об искусстве которых они знают по-наслышке или вовсе ничего не знают. Такой



А. К. Тарасова в роли Василисы («Василисина победа», 1928).

режиссер, не умеющий работать с актерами, не понимающий существа их мастерства, склеивающий куски сцен не столько на основе законов драматургии и художественной выразительности, сколько по ходу своей мысли, примитивной и убогой, способен превратить самого талантливого актера в серую тень, бродящую по экрану. Примеров сколько угодно. И одним из них, как ни обидно признаться, является выступление Тарасовой в фильме «Мечтатели».



*А. К. Тарасова в роли Василисы («Василиса победа», 1928).*

Зато какой простор и какие перспективы открывает перед актером тот кинорежиссер, который понимает и чувствует артиста, доверяет ему и доверяется, ведет за собой и следует за ним. Именно в таких случаях киноискусство достигает высшей выразительности, превращаясь в могущественнейшее из искусств. Образец подобного искусства — «Гроза», в которой Тарасова исполняет главную роль. Все, что актриса делала в кинематографе до «Грозы», представляет лишь начало ее работы в кино. Начало это содержало немало ценного и значительного. Разве не волновали зрителя отдельные куски ее ролей своей свежестью и непосредственностью и разве не сказывалось в них огромное умение, мастерство, талант?! Но все это, к сожалению, было рассыпано по отдельным кадрам, не будучи сконцентрировано в едином фокусе. «Гроза» собрала дарование актрисы в законченный и совершенный образ; она раскрыла это дарование во всей его глубине и музы-

кальности; она заставила звучать все струны обаятельной артистической души, и это искусство, чистое, честное и правдивое, запомнилось надолго, быть может, на всю жизнь.

Исполнение картины удалось Тарасовой по нескольким причинам. Во-первых, самое главное, благодаря высокому мастерству актрисы; во-вторых, потому, что внешние и внутренние данные ее совпали идеально с образом; в-третьих, благодаря правильно понятой режиссером идее драмы Островского и образа Катерины, как «луча света в темном царстве» и, в-четвертых, благодаря тому, что идейная концепция режиссера была воспринята актрисой не как внешнее задание, а как единственно правильный смысл внутреннего поведения героини.

Начнем с концепции фильма. До картины «Гроза», да и после ее выхода в свет, в советских театральных постановках «Грозы» преобладали задачи, которые уводили зрителя от истинного понимания Островского. Большей частью «Гроза» интерпретировалась с точки зрения концепции Аполлона Григорьева, славянофильской, метафизической. Проводником этой концепции на сцену незадолго до революции явился Вс. Мейерхольд. После революции к ней примкнул А. Таиров. И еще совсем недавно подобную позицию заняли постановщики «Грозы» в Художественном театре — В. И. Немирович-Данченко и И. Судakov. Немирович-Данченко прямо заявил, что, если играть Катерину по Добролюбову, образ «перестанет быть предметом искусства, а сделается предметом кафедры социологии». Нужно, однако, заметить, что в сторону социологии, лучше сказать вульгарной социологии, толкали театр не те, кто следовал за Добролюбовым, а те новые толкователи «Грозы» из театроведческого отделения Государственной Академии искусствознания в Ленинграде, которые внушили режиссеру Винеру «социологическое» решение «Грозы» в театре ЛОСПС. Последняя постановка явилась самой неправильной из всех неправильных интерпретаций драмы. В ней режиссер сделал положительным героем Кулигина, а Катерину присоединил к «темному царству» как человека, ничем из этого царства не выделяющегося. В такой постановке «Гроза» потеряла всякий смысл, а роль Катерины оказалась сведенной до малозначащей роли мятущейся неизвестно почему женщины.

Мы сочли необходимым изложить идею постановки Винера потому, что именно с ней пришлось столкнуться автору картины «Гроза», когда он приступил к ее постановке, именно с защитниками винеровского замысла (они встречались даже среди руководящих работников студии «Ленфильм») ему пришлось бороться. И честь и слава Петрову за то, что он восстановил несправедливо попорченную концепцию Добролюбова, разумеется, внося в нее необходимые и справедливые поправки; отстоял понимание образа Катерины, как «луча света в темном царстве».

А добролюбовское понимание Катерины не имело никакого отношения к «кафедре социологии». Рассматривая Катерину как образ, в котором отразилась русская живая натура и «потребность возникающего движения русской жизни», великий просветитель отлично видел, что характер этой женщины «водится не отвлеченными принципами, не практическими соображениями, не мгновенным пафосом, а просто натурою, всем существом своим». У Катерины, как личности непосредственной, живой, все делается по влечению натуры, без отчетливого сознания». «Натура заменяет здесь и соображения рассудка, и требования чувства и воображения: все это сливается в общем чувстве организма, требующего себе воздуха».

Такой Тарасова и дает Катерину. Она изображает ее как цельную своеобразную натуру, в которой нет ничего внешнего, чужого, поведение которой, даже самые мельчайшие душевные движения, проникнуто честностью, прямою, искренностью — органическими свойствами ее природы. В ней есть что-то здоровое, истинно человеческое естественное в поступках и стремлениях. При всей экзальтации и мечтаниях она — земная, и ее требования к жизни вытекают не из ее воображения, а из жизненных потребностей ее натуры. Тарасова передает характер Катерины идеально еще потому, что ее собственная артистическая натура — натура здоровая, честная, живая и правдивая. И это обстоятельство Петров отлично учел, остановив свой выбор на А. К. Тарасовой. В Художественном театре немало великолепных актрис, но не все они подошли бы на роль Катерины, как ее замыслил режиссер. Лишь Тарасова обладает всеми теми артистическими качествами, кото-



рые необходимы для изображения одного из самых замечательных женских типов, созданных когда-либо русским драматическим искусством.

Актриса, однако, не ограничилась изображением только природы, н а т у р ы образа. Она видит в Катерине, по ее собственным словам, подневольную русскую женщину, делающую судорожные попытки освободиться и гибнущую под тяжестью собственной трагической судьбы. Катерина пассивна, «избегает конфликта, боится его и старается его обойти». Но в то же время она не может идти ни на какой компромисс с действительностью, она готова лучше умереть, чем примириться со своей судьбой. «Таким образом,— утверждает Тарасова,— ее смерть является наиболее мажорным завершением ее бесплодно пассивной попытки протестовать, освободиться от гнетущей семейной и социальной атмосферы купеческой и крепостной Руси» («Советское искусство», 1934, № 11). Правильно поняв социальное содержание образа, Тарасова находит тем самым ключ к правильному пониманию натуры калиновской женщины, ибо эти две стороны неотделимы друг от друга, и ошибка в объяснении одной влечет за собой ошибку в истолковании другой.

Нам много раз приходилось смотреть фильм «Гроза», и однако, мы затруднились бы сказать, какие эпизоды в роли Катерины наиболее удачны и что исполнено более артистически. Свойство подлинного актерского искусства состоит в том, что линия поведения такого актера в роли непрерывна, что из цепи его сцен нельзя вынуть ни одного звена без ущерба для целого, и в коротком проходном эпизоде он столь же значителен и совершенен, так же волнует и восхищает, как в самой решающей сцене своей роли. Так играет Алла Тарасова в «Грозе». В сцене венчания и свадебной ночи, в изображении первых эпизодов жизни Катерины в доме Кабановой («Ах, скука какая, я у вас завяла совсем...»), в безмолвных сценах встреч с Борисом Григорьевичем в гостинице и на бульваре, в коротких диалогах с Варварой Тарасова так же выразительна и артистически великолепна, как в знаменитой трагической сцене в церкви и на паперти или в заключительной сцене прощания с Борисом Григорьевичем.



*А. К. Тарасова в роли Екатерины («Гроза», 1934).*

Впрочем, слова «выразительна и артистически великолепна» мало подходят к определению искусства актрисы, ибо искусство это не подчиняется обычным оценкам, будучи само явлением необычным на фоне кинематографической культуры. Донося до зрителя «истину страстей» и «правдоподобие чувствований» в форме ясной, благородной и свободной от условностей и ограничений, форме, самой совершенной из тех, какие когда-либо довелось видеть советскому кинозрителю, Тарасова заражает зрительный зал правдой, прекрасной и вдохновенной. От этого изображение жизни героини фильма приобретает еще более трагический смысл.

«Гроза» — трагедия. Не только величайшая трагедия русской женщины, поработенной миром купеческого самодурства, зооло-

гическим режимом патриархального домостроя, но и трагедия в душе женщины между ее совестью и религией, трагедия, в которой религия играет роль, подобную року в античной трагедии. Именно так замыслил Петров истолковать одну из сторон содержания этой трагедии, а Тарасова передала его замысел в эпизоде покаяния (часть VII). Катерина в церкви. Она истопленно крестится. В ее глазах — страх, отчаяние и мольба. Со стен храма смотрят суровые лики святителей и угодников, ангела, карающего мечом грешников, и весь храм полон звуков хора, заглушаемого трагическими аккордами оркестра. Хор поет о преступлении и возмездии:

Как же тебя земля носит,  
Как же не разверзается,  
Как же дикие звери не пожрут тебя,  
Как же и солнце непогасимое светит тебе...

И, словно обращаясь к героине, хор призывает: «Восстани, покаяйся... Восстани, покаяйся...» В душе Катерины — буря и смятение. В юности она ходила в церковь, как в рай, и церковные службы навевали ей сны о храмах золотых и садах необыкновенных. Теперь она видит на иконах не фантастические горы и кипарисы, а карающую руку ветхого денщика бога, и не крылья отрастают у нее за плечами, а повержена она на каменных холодных плитах пола. И, когда Катерина поднимается с полу, ощущаешь почти физически ее боязнь, чувствуешь, как голова ее подставлена под роковой удар, ждет его. Смятение героини доходит до предела; не в состоянии более выдержать душевной муки, Катерина встает с колен и выбегает из церкви. Как она бежит вдоль церковного нефа! Как необыкновенен ритм ее движения! Как много можно сказать зрителю одним жестом, одними взволнованными на ходу складками черного платья!

После трагического взлета огромной силы актриса дает потом, в конце фильма, сцену прощания с Борисом, полную глубокой грусти, лирической нежности и душевного обаяния. Любовники кидаются друг другу в объятия. Катерина, увидав вдруг приготовления его к отъезду, спрашивает односложно и горько, со



*А. К. Тарасова в роли Катерины («Гроза», 1934).*

слезами в голосе: «Едешь?». И, получив утвердительный ответ, на мгновение задумывается. Она садится за стол и, смахнув ладонью слезу со щеки, говорит после паузы уставшим, безнадежным голосом: «Возьми меня с собой отсюда». В этих словах, произнесенных без повышения голоса, без особых интонаций, просто, как проста жизнь, без эффектов, как лишено их подлинное человеческое горе, Тарасова поднимается до вершины актерского мастерства. Это — самое сильное место фильма. Режиссер рассказывал нам, что когда снимались эти сцены, технический персонал, обслуживающий съемки, был буквально захлестнут взволнованным трагедийным искусством актрисы. Осветители боялись пошевелиться. Один из них, человек бывалый, выдавший виды и привыкший к кинематографическим слезам, стоял прикованный к осветительному прибору и был весь поглощен наблюдением за углями. Он боялся, чтобы они не зашипели, чтобы их шум не был записан на пленку. Ведь тогда пришлось бы сцены переснимать заново. Одной рукой этот осветитель подкручивал уголь, а другой смахивал слезы, струившиеся у него из глаз.

Актриса отдалась работе над ролью целиком, безраздельно. Она даже сама хотела кидаться в Волгу в заключительном кадре фильма. Как известно, в картине Петрова героиня бросается в реку не с обрыва (режиссер, объехав Волгу, так и не нашел подходящего обрыва, с которого можно было бы прыгнуть в воду, чтобы «утонуть»), а с баржи, стоящей у берега. Тарасова считала невозможным передоверять решающий момент своей роли какой-то кукле. И только по настоянию режиссера принуждена была отказаться от своего намерения.

В каком же отношении стоит образ, созданный Тарасовой, к образам Катерины, сыгранным русскими актрисами в течение сценической жизни трагедии Островского, начиная с первого представления ее в 1859 году? Первая исполнительница роли Катерины в Малом театре Никулина-Косицкая играла роль, по отзывам современников, «с громадной искренностью и простотою чувства». У нее был трагический темперамент, и роль она толковала не в бытовом, а в условно драматическом плане. Другая ранняя исполнительница Катерины — Снеткова 3-я (Александринский театр, 1859)

внесла в игру светский тон и «была похожа на переодетую барышню». Добролюбов, видевший ее, находил, что актриса совершала ошибку, придавая монологу с ключом в конце второго действия «слишком много жара и трагичности». Вообще же, по отзывам театральной критики, Снеткова 3-я изображала не русскую женщину, а «какую-то Офелию, впрочем, очень красивую и эффектную». Федотова строила образ Катерины на «настоящем душевном горении». Ермолова играла с огромной трагической силой, и отдельные моменты ее исполнения потрясали зрителя. Стрепетова, обладавшая, как утверждали современники, «чудодейственной силой», толковала Катерину, как религиозную женщину с экстатической душой, «больной тою прекрасной болезнью, которая уносит человека из этого мира, делает его неспособным жить в нем». В предвоенные и военные годы XX века, когда на сцене воспреобладало понимание «Грозы» в духе Аполлона Григорьева, актрисы изображали Катерину религиозно-мистической натурой, отрывая ее от быта и от земного. Элементы такого толкования сохранились частью у современных исполнительниц Катерины: А. Коонен и К. Еланской.

Тарасова возвратила Катерине отнятую у последней актрисами XX столетия здоровую, сильную и свежую натуру, в которой нет особого героизма, но которая остается верна себе во всех случаях жизни, готова скорее погибнуть, чем отступить от естественных законов сердца и ума, такую натуру, по поводу которой Добролюбов воскликнул: «Какою же отрадною, свежеею жизнью веет на нас здоровая личность, находящая в себе решимость покончить с этой гнилой жизнью, во что бы то ни стало!..» Напоминающая читателю оценку Тарасовой смерти Катерины как мажорного исхода ее существования, мы должны заявить, что оценка эта находится в полном соответствии с мнением критика. Отсюда вполне очевидно, что исполнение Тарасовой ближе к первым исполнительницам «Грозы», которые шли от Добролюбова и соединяли в своем искусстве понимание русской народной жизни с глубиной социальной и душевной трагедии женщины, замученной «темным царством». Но в то время, как исполнительницы эти нередко переходили в своей игре на ложный сценический пафос и, как выразилась одна старая газета, «плаксивили», — Тарасова пронизала роль

подлинной жизненной правдой, той высокой и великой правдой, которую в нашей стране зовут социалистическим реализмом.

Этой исключительной правдивостью исполнения и объясняется опромный успех, выпавший на долю фильма и артистки. Оценка публики совпала с оценкой печати, и скоро имя Тарасовой стало известно широким массам советских зрителей как имя самой талантливой и обаятельной актрисы советского кинематографа. А образ Катерины в ее исполнении вошел в историю киноискусства как одно из самых совершенных созданий, которое без всяких колебаний может быть поставлено в ряд с Чапаевым Б. Бабочкина, Полежаевым Н. Черкасова, Иудушкой Головлевым В. Гардина, Петром Первым Н. Симонова.

В кинематографическом, равно как и в театральном, репертуаре Тарасовой — две группы образов. Первую из них составляют образы, проникнутые пафосом трагедии, вызывающие в зрителе чувство сострадания. В этих ролях в голосе актрисы звучат драматические ноты, идущие из глубины сердца и прокладывающие пути к сердцу взволнованного зрителя. На лице актрисы отражаются, сменяясь в замедленном ритме, разные душевные состояния: редкие — просветления и частые — мучительного беспокойства. Ее глаза полны слез. Ее движения то скованы, то порывисты, но в них, в каждом шаге и каждом жесте всегда чувствуется душевная тяжесть, которую героиня носит в своем сердце. Так построены образы Катерины («Гроза»), отчасти Василисы («Василисына победа»), а в театре — Анны Карениной. И есть другая группа образов, сделанная артисткой в ином ключе. Это — образы, пронизанные жизнеутверждающей силой и оптимизмом. В них отразился трепетный порыв юности и непосредственности; они полны хрустальных звуков высокого тона. Речь актрисы приближается к скороговорке, ее голос становится звонче, а движения энергичнее и упруге. Лучшим сценическим созданием в этом плане является Негина в «Талантах и поклонниках». В кинематографе в мажорном тоне задумана Наталья в «Мечтателях». И в том же тоне исполнена Екатерина в фильме «Петр I».

Образ Екатерины был задуман сценаристом и режиссером как образ человека, близкого Петру по духу и характеру. Созда-

тели фильма опирались на сохранившуюся переписку между Петром и его походной женой-солдаткой, переписку, которая велась в непринужденном тоне, создавая впечатление «о двух искренно взаимно любящих людях и вполне подходящих характерах» (А. Брикнер). Исполнитель роли Петра I актер Н. Симонов рассказывает: «Когда создавались интимные сцены с Екатериной, Алексеем и новорожденным наследником, мне пришла на помощь переписка Петра с Екатериной. Они обменивались чрезвычайно нежными, трогательными любовными письмами. По ним я мог судить, насколько нежен и ласков был Петр в отношении своих родных и приближенных» («Комсомольская Правда», 1937, 14 сентября). Согласно утверждению историков, Екатерина, *schönes Mädchen von Marienburg*, крестьянка по происхождению, получившая воспитание в семье пастора Глюка, была в подлинном смысле слова сотрудницей Петра, его преданным товарищем как в государственных, так и в ратных подвигах: известно ее участие в Прутоком походе 1711 года. Деятельно помогая Петру, она обнаруживала также готовность разделить и его пиршества, будучи от природы жизнерадостной и веселой женщиной. Екатерина знала натуру Петра, необузданный характер государя, и только она одна умела успокоить его во время припадков иступленного гнева. Внося бодрость в отношения с Петром, она влияла на мужа, несомненно, в лучшую сторону. Не было случая, чтобы она когда-нибудь своим влиянием злоупотребила: ее прирожденный ум и такт не позволяли ей переступить границы.

Тарасова воплощает замысел постановщиков с проницательностью историка и чутьем художника. Кажется непонятным, почему режиссер, приступая к съемкам, обнаружил колебание при выборе артистки на эту роль. Сцен в фильме, где дается представление об отношениях между Петром и Екатериной, немного, они не относятся также к основной линии действия. Это сцена Екатерины у изголовья больного Петра, сцена выздоровления царя, когда вставший с постели Петр пытается открыть окно, а Екатерина испуганно останавливает его: «Что ты, что ты?!» (продолжением этой сцены является диалог между Петром и Алексеем, в конце которого Екатерина вмешивается, чтобы остановить гнев мужа), сцена





*А. К. Тарасова в роли Екатерины («Петр 1-й», 1937).*

интимного разговора о ребенке («будет у тебя наследник твоим делам...») и, наконец, заключительная сцена празднования рождения ребенка. Все эти сцены точно, правдиво и законченно характеризуют облик Екатерины и ее любовь к Петру. Тарасова вносит в них обаяние жизнерадостного и непосредственного характера, заботливость любящей женщины и радость счастливой матери. Какой мягкостью и нежностью она наполняет беседу с Петром о будущем ребенке. Взяв руку Петра и приложив ее к своему животу, она говорит неторопливо и ласково: «Слышишь, стучится, просится...» И Петр взволнован ее сообщением. Ему импонирует, его трогает, его успокаивает эта нежность и заботливость. Между прочим, сцена эта в драматическом отношении почти тождественна сцене с ребенком в фильме «Мечтатели». Но в смысле актерского выражения она иная: Тарасова нашла для нее другие краски и другой тон.

Образ Екатерины не исчерпывают сцены любви и материнства. Она может быть женщиной властной, гордой и сильной. И Тарасова хорошо передает эту сторону ее характера в холодном взгляде, в тяжелых припущенных веках, в геометрически прямой и энергичной линии бровей. Во всех встречах с царевичем Алексеем Екатерина держится сурово и строго. В сцене у изголовья Петра, когда Алексей приходит навестить больного, Екатерина пронзает его острым, хищным взглядом расставленных по-птичьему глаз. В этом выражении много холодной ненависти, не свойственной ни одной из прежних ее ролей. Но особенно проявляется сила характера Екатерины в сцене, когда она выходит из спальни Петра и превращается из экономки Меншикова в подругу государя. Вместо ответа на вопрос вчерашнего любовника, пославшего ее на царское ложе и надругавшегося над ее любовью, она бьет его с размаху по щеке и, повернувшись en face, смотрит гневно, зло, ничем не выдавая внутренней взволнованности. Только озлобленный крик Алексея «Сука!» приводит ее в состояние бешенства, еле сдерживаемого. Такой Тарасову мы не видели никогда и никогда не знали. Сцена эта говорит об огромном творческом диапазоне артистки, о ее неисчерпаемых средствах и возможностях.

Фильм «Петр I» дает представление не только о характере Екатерины, как он сложился во взаимоотношениях с Петром, но

и о том, как эта женщина прошла путь от литовского крестьянского двора до русского царского престола. По крайней мере, главные эпизоды жизни Екатерины и в картине налицо. Это, во-первых, эпизод ее пленения и короткой связи с фельдмаршалом Шереметевым. Во-вторых, ее жизнь в доме Меншикова. И, наконец, история о том, как она попала к Петру сначала в любовницы, а потом в жены. Из этих эпизодов интересно задуманы и великолепно исполнены эпизод пленения и эпизод ассамблеи у Меншикова.

Старинная крепость Мариенбург пала. Солдат Федька взял в плен красивую девушку и вцепился в нее, пытаясь обнять. По диагонали кадра качаются испуганные женские глаза. Их трудно рассмотреть, но в них чудится скрытая сила, обжигающая сердце. В романе по поводу этой сцены А. Толстой замечает: «Время военное,— иной раз женские глаза — острее клинка». Так появляются в картине первые кадры с участием Екатерины — Тарасовой. Шереметев отнимает пленницу у Федьки, и в следующей сцене Екатерина показана в палатке фельдмаршала стирающей белье. Здесь ее можно рассмотреть подробно. Простое крестьянское платье, засученные рукава вышитой рубахи, лицо, склонившееся над корытом, в обрамлении венка кос, похожего на ореол, и медленно движущиеся вдоль корыта руки в мыльной пене. «Как зовут?» — спрашивает Шереметев и в ответ — мягкие слова с акцентом: «Элен, Катрин...» «Кто же ты такая?» — продолжается вопрос. — «Служанкой была у пастора Глюк...» — с тем же акцентом. «Ну и что же... девица?» — не унимается Шереметев. Екатерина всхлипывает. Зрителю не догадаться, почему, произнося слова «Нет уже», она плачет, а между тем это оправдано тем, что вопрос Шереметева ранит пленницу в самое чувствительное место: несколько дней назад она вышла замуж и теперь потеряла и мужа и семью. Так построен этот лаконичный разговор, на фоне отдаленного шума лагеря и однообразного треньканья балалайки — один из совершенных кусков фильма.

В последующих сценках акцент в речи Екатерины исчезает. Это исчезновение свидетельствует о развитии образа во времени, а также о том, что между эпизодом пленения и последующими прохо-

дит несколько лет. Вновь мы встречаем Екатерину уже в комнатах Меншикова и на ассамблее. Петр приказывает Меншикову привести экономку в зал, и Екатерина является, скромно, в белом переднике, со сложенными на животе руками. Она делает реверанс и садится за стол. Ей предлагают пить. Она смущается, но пьет. А потом смущенно просит налить еще. Ее глаза пьяны; она смеется, подняв высоко брови. Не протестует, когда Петр хватает ее за руку и уводит в танцевальный зал. Во время танца виден ее смеющийся профиль.

В стремительной смене кадров возникают планы ее лица. Ветер рвет платье. А потом буйный вихрь движения переходит в смех, который звенит за кадром, рассыпаясь серебристыми звуками. Петр обнимает Екатерину, не обращая внимания на ее противодействие. Целует. Она покоряется. Сидит, опустив низко голову, неподвижно, скромно. В позе этой Тарасова передает смущение, взволнованность, внезапно возникшие тайные надежды. Эпизод ассамблеи, благодаря ритму, внесенному в него актрисой, становится ярким, трепетным, живым. Зритель запоминает звонкий смех героини и весь строй ее вынужденного и в то же время непринужденного поведения, запоминает как лейтмотив образа.

Екатерина в «Петре I» — умное и смелое актерское решение, обнаружившее не только мастерство, но и большую культуру и вкус Тарасовой. Это признали единогласно общественность и печать. Это оценили по достоинству партия и правительство. Прези-



*А. К. Тарасова в роли Екатерины  
(«Петр I», 1937).*

диум Верховного Совета СССР указом от 23 марта 1938 года наградил Тарасову за исполнение роли Екатерины «знаком почета». Теперь у народной артистки два ордена. Один — орден Трудового Красного Знамени получен ею за сценическую деятельность в МХАТ, другой — за работу в кинематографе. Кинематографисты могут почитать себя счастливыми и гордыми тем, что оба ордена находятся рядом, символизируя дружбу между лучшим в советской стране театром и советским киноискусством.

Герой пьесы «Таланты и поклонники» Нароков, обращаясь к актрисе Негиней, роль которой Тарасова исполняет на сцене МХАТ, говорит ей горячо, романтически, с сердцем: «У вас есть талант, берегите его, растите его. Талант есть лучшее богатство, лучшее счастье человека!» Слова эти готов повторить советский зритель самой Алле Тарасовой, которую он любит, ценит и в будущее которой верит.

После спектакля «Анны Карениной», на котором присутствовали товарищи Сталин, Молотов, Каганович и Жданов, наградившие актрису и других исполнителей аплодисментами, Н. П. Хмелев шутил спросил А. К. Тарасову: «А ты не зазнаешься после такого успеха?» На вопрос артистка ответила просто и скромно: «Нет, не зазнаюсь. Этот успех вдохновляет и окрыляет меня». Что можно добавить еще к этим с достоинством произнесенным словам?!







## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ ЛИВАНОВ

---

**Е**сли спросить, что в Ливанове как актере главное, можно, не задумываясь, ответить — темперамент. Буйный и страстный темперамент художника, не считающийся с общепринятыми нормами, темперамент человека, шагающего напрямик. Этот темперамент сказывается во всем: в общем понимании актером искусства, в принципах работы над ролью, во внутреннем содержании создаваемых образов, в актерской технике. Это — своеобразный талант, беспокойный и стремительный, в котором экспрессивное отношение к искусству порождает множество задач и требует не меньшего количества решений, из которых актер выбирает в конечном результате одно — наиболее характерное, выразительное, колоритное.

Москвин сказал однажды про Ливанова, что он принадлежит к числу таких горячих и страстных людей, которые не в состоянии сдерживать себя, что на репетициях актер «накувыркается вдребезги» и столько наизобретает, что режиссеру приходится потом отбрасывать из роли три четверти и даже одной оставшейся четверти

становится вполне достаточно для того, чтобы сделать образ выразительным. «У него буйно-неуемный характер, — добавил Москвин в заключение, — он все время смотрит на публику и проверяет: «что, товарищи, какое впечатление?» Когда я сижу в публике, я ему кричу на сцену: «Видим, видим!» Москвин прекрасно понимает истинное существо таланта Ливанова, его природу и его возможности. Но есть критики, которым нелегко разобраться в том, что делает актер на сцене; они попросту, по-аптекаарски, зачисляют «трюки», «штучки», «фортели» Ливанова в арсенал недо-зволенных средств, к которым актер будто бы особенно пристра-стился в последнее время и этим, полагают, снимают с себя об-щественную ответственность. Так думает, например, Д. Тальников. Впрочем судьями в этом деле являются зрители, встречающие ап-лодисментами каждый выход на сцену матроса Шванди и каждую его реплику. И, конечно, зрители «Любови Яровой» в МХАТ бо-лее правы, чем снобы и любители всяческого художественного «приличия».

Из написанного о Ливанове заслуживает серьезного внимания лишь статья М. Тарханова под названием «О творчестве Ливанова» («Советское искусство», 1937, № 55 от 1 декабря), лучшая, пожа-луй, работа о мастерстве этого актера, которая, несмотря на крат-кость, с пониманием искусства и его законов, с любовью и чут-костью к актерскому «нутру», серьезно и по существу, как и дол-жен судить мастер о мастере, разбирает особенности творчества Ливанова. Тарханов восхищен напористым темпераментом актера. Он любит Ливановым на репетициях, восторгается умением акте-ра набросать контуры образа резкими экспрессивными чертами. Он даже замечает излишнее подчас увлечение Ливанова внешними деталями. Но он не хочет оводить это увлечение к излишествам ак-терского темперамента. «За кажущейся разбросанностью Лива-нова, — утверждает Тарханов, — таится всегда настороженная, интенсивная внутренняя сосредоточенность. В Ливанове живет какой-то неуемный актерский «дьявол», не знающий успокоения. Он пробует многое и разнообразное потому, что он вечно ищет Ис-точники его актерской фантазии кажутся мне неосыкаемыми».

Фантазия эта оказалась прежде всего в разнообразии ролей.



сыгранных Ливановым на сцене МХАТ в течение пятнадцати лет (он вступил в состав труппы Художественного театра в 1924 году). Актер утверждает, как и полагается работникам МХАТ, что амплуа (так называемое «естественное» амплуа) является предрассудком, основанным на непонимании сущности актерского мастерства, что даже ему самому трудно говорить о каком-то излюбленном характере, который предпочтительнее других. Правда, Ливанов видит главную линию своих художественных исканий в многостороннем и полнокровном воплощении положительного героя нашей эпохи. Однако он должен согласиться, что образы Кимбаева и Шванди, принадлежа к наиболее удачным его созданиям, составляют небольшую часть в галлерее образов, сыгранных им в МХАТ и оставшихся в текущем репертуаре театра. О разнообразии ролей, исполненных Ливановым, можно судить по одному перечню их. Князь Шаховской в «Царе Федоре Иоанновиче», Бондezen в пьесе «У врат царства», Аполлос в «Унтиловске», Кассио в «Отелло», Емельян Черноеземный в «Квадратуре круга», кавалер Риппофрата в «Хозяйке гостиницы», Ноздрев в «Мертвых душах», Кудряш в «Грозе», Наркис в «Горячем сердце» — разве не свидетельствует этот перечень о многосторонности актерского дарования?!

Мы, впрочем, не хотим рассматривать эту многосторонность лишь с количественной стороны. Гораздо важнее определить ее качественное содержание. И тут наше внимание привлекают прежде всего Кимбаев и Швандя, работа над которыми обнаруживает не только великолепное мастерство Ливанова как актера, но и знание им драматургической техники. Так, например, известно, что Ливанов заставлял автора «Страх» по многу раз переделывать реплики и фразы Кимбаева и даже целые сцены, требуя то вставок, то выкидок. Актер не может примириться с односложностью образа, его прямолинейностью, он хочет всегда ответственного и серьезного задания. «Пусть драматург, — пишет он, — даст нам роль многогранную, богатую внутренним ростом, даст сложный характер, чтобы зритель не угадывал сразу его качества, чтобы он не говорил сразу: это мерзавец, а это герой, чтобы он сразу не хвалил и не осуждал» («Советское искусство», 1933, № 6 от 2 февраля).

Изучая роль, Ливанов стремится представить себе, как живет

герой за пределами пьесы. Это делается не только потому, что к этому обязывает актера система Станиславского, но и потому, что подобного отношения требует его фантазия драматурга. Так, он не мог считать работу над образом Шванди законченной, пока не представил себе ясно, что будет делать его герой сегодня, в наше горячее, созидательное время. И когда воображение нарисовало ему Швандю человеком, окончившим технический вуз и работающим директором завода, пилотом, летающим в стратосферу и прославляющим страну мировыми рекордами, — одним словом, собирательным образом советского строителя, — тут только он подошел к главной цели своего творческого задания: «Создать такой образ, который живет и в наши дни».

Разносторонность дарования Ливанова характеризуют не одни драматургические способности. Он — художник, автор театральных декораций и талантливых карикатур. Его шаржи на В. Качалова и Н. Баталова обнаруживают острую наблюдательность и умение выделить характерное широким обобщающим штрихом. Он — критик, пишущий по вопросам драматургии театра, по поводу спектаклей, в которых участвует, и по поводу ролей, которые исполняет. Его критические замечания всегда свежи и оригинальны, продиктованы артистической совестью, а не притворяющимися обстоятельствами. Он способен увлекаться всеми искусствами и в каждой отрасли художества работать не как диллетант, а как профессионал.

Но ни одна область искусства не близка ему так, как театр. Разве только кино способно соперничать в кругу его интересов с театром. К театру и кино он питает одинаковую страсть. «Я вообще считаю, — пишет он про себя, — что кино обладает (речь идет о будущем кинематографии) впечатляющими средствами, гораздо более тонкими, многогранными, чем театр, и свою работу здесь я считаю не менее важной для себя, чем работу на театре» («Советское искусство», 1933, № 49 от 26 октября, статья «Бондezen, Кимбаев и Ренн»). Эти слова сказаны пять лет назад, когда звуковое кино было еще далеким от теперешнего технического и художественного совершенства. Любопытно отметить, что работу на сцене Художественного театра Ливанов начал одновременно с работой в кино, почему его биография театрального артиста и не-

отделима на протяжении всех пятнадцати лет от биографии кинематографического актера. Отлично разбираясь в законах сцены, равно как и в требованиях кино, он видит различие между сценарием и пьесой, фильмом и спектаклем не внешне, а по существу. Он выступает в печати против превращения спектакля в суррогат звукового кино и одновременно восхищается разнообразными и неограниченными средствами кинематографии.

Чем объяснить увлечение Ливанова кинематографом? Нам думается, что объяснение надо искать в природе дарования актера, в тех его творческих качествах, которые одинаково близки как сцене, так и экрану. Прав М. Тарханов, утверждая, что в Ливанове — актере живет живописец, «наделенный острой наблюдательностью и колористическим темпераментом», художник, который чувствует вкус к картинности образа и к живописной четкости его построения. Эти, повидимому, качества, проявившиеся у Ливанова на сцене в весьма яркой форме, и привели его в кинематограф, который, при всех неиссякаемых возможностях воспроизведения звука, оставался и остается в значительной степени изобразительным искусством.

В течение полутора десятков лет Ливанов онимался в кино много раз. Из актеров Художественного театра, выступавших для экрана, он оказался самым плодовитым. Большая часть выступлений актера падает на звуковой период. Но и в немом кино он играл не мало. Достаточно назвать фильмы «Морозко» (1924), «Четыре и



Б. Н. Ливанов в роли «Власти военной»  
(«Золотой ключ», 1929).



*Б. Н. Ливанов в роли Старжинского  
(«Кастусь Калиновский», 1928).*

пять» (1924), «Октябрь» (1927), «Кастусь Калиновский» (1928), «Золотой клюв» (1929), в которых Ливанов снимается — в одних фильмах в главных ролях, в других — в эпизодических. Ранние эпизодические роли Ливанова ныне не представляют особого интереса. Пан Станислав Старжинский в «Кастусе Калиновском», министр Терещенко в «Октябре», майор Тучков (по сюжету фильма так называемая «Власть военная») в «Золотом клюве» сделаны типовыми средствами; в них не удастся найти элементов настоящего актерского мастерства, разве что

в таких микроскопических дозах, о которых вряд ли стоит говорить серьезно. Вот перед нами хмурая казенная фигура «Власти военной»; расшитый мундир и белый парик на тупой чиновничьей голове. Это — абстрактный, обобщенный образ, лишенный конкретной характеристики. Актер изображает «Власть военную», и только к этому сводится вся его задача. Игра актеров, — сказал про «Золотой клюв» режиссер фильма Е. Червяков, — строится «не на характерах, а на социальных типах». Утверждение это достаточно объясняет неприметность актерского мастерства Ливанова не только в этом, но и в других фильмах того времени.

Из первых работ Ливанова в кино обращает внимание лишь одна — это роль летчика Дмитрия Гая в фильме режиссера В. Гардина «Четыре и пять», по другому наименованию «Стальные журавли» (1924). Двадцатилетний юноша, почти мальчик играет в картине молодого советского авиатора. «Четыре и пять» — одна из приклю-

ченческих картин, которых так много появилось в период 1923 — 1925 гг. («Необычайные приключения мастера Веста», «Луч смерти», «Дипломатическая тайна» и др.). Несмотря на примитивность трюков, сюжет этого фильма не столь уж наивен, как он показался некоторым в свое время. Шпионка Нелли и международный бандит Эдуард Курт охотятся за советским летчиком Дмитрием Гаем, сделавшим важное открытие оборонного значения. Охота происходит среди бела дня на территории Советского Союза. Одному из шпионов удастся испортить мотор аэроплана Гая перед его полетом,



*Б. Н. Ливанов в роли Дмитрия Гая  
(«Четыре и пять», 1921).*

от чего аппарат терпит катастрофу, а летчик получает тяжелые ранения. На место катастрофы прибегает крестьянская девушка Наташа и оказывает раненому первую помощь. В то время как летчик выздоравливает и между ним и девушкой завязываются дружеские отношения, шпионы продолжают свою диверсионную деятельность и в поисках изобретения Гая убивают его друга, преданного работника лаборатории. Гай возвращается в Москву и продолжает работать над изобретением. В его жизнь входит Наташа, с приездом которой из деревни «угрюмые комнаты, — как повествует титр фильма, — ожили и преобразились». Шпионы делают еще раз попытку вырвать тайну изобретения. Они пытаются отравить Наташу газом, но девушка остается невредимой, а от смертельного газа гибнет сама шпионка. Фильм кончается сценой торжественной передачи Гаем советскому правительству изобретения, которое должно

помочь укреплению обороны страны. Заключительный титр составлен в духе того времени: «Добролет» и «Доброхим» укрепляют мощь пролетарской республики. Гражданин, чем ты помог созданию «Добролета» и «Доброхима»?

Таков сюжет фильма, в котором Ливанов исполняет главную роль. Гай — Ливанов быстр и подвижен, даже чересчур подвижен. Быть может, это объясняется недостатком тогдашней кинематографической техники и режиссуры. Герой снят большей частью на общих планах, и запоминаются лишь его пальто реглан и кепи, а на аэродроме шлем авиатора. Совсем неуловимым или едва уловимым остается для зрителя его лицо. Актер — натурщик; он действует, ходит, ездит, летает, разбивается, лежит раненый на кровати; его внутренние переживания интересуют режиссера только в самых общих чертах. Вот почему лицо героя, крупные планы Гая мелькают в картине всего три-четыре раза: в сцене телефонного разговора, в сцене кошмара во время болезни и т. п. Кто знает Ливанова — Вихорева («Балтийцы») или Ливанова — Бочарова («Депутат Балтики»), тот будет крайне удивлен при виде худого, тонконового, юркого мальчика. Даже опытному человеку стоит труда представить, что этого юношу и большевика Бочарова играет один и тот же артист. Так кинематограф документирует не только игру актера, но и его биографию, как человека.

Подводя итог работе Ливанова в немом кино, нельзя назвать ни одной выдающейся роли. Актер сам признает это, не упоминая ни словом о первых кинематографических опытах в статье, где рассказывает о своей творческой жизни. Начало кинематографической деятельности Ливанов связывает с «Дезертиром» В. Пудовкина, фильмом, где он исполняет роль рабочего-докера Карла Ренна. Это были первые шаги звукового фильма. Новое искусство двигалось вперед ощупью. Режиссеры относились к диалогу с опаской, как бы не впасть в театральность. Еще процветали идеи монтажного кинематографа. И эти идеи, доводимые иногда до предела, до абсурда, мешали изображению на экране живых человеческих характеров. В «Дезертире» противоречие между изображением характера и средствами монтажного кинематографа достигло необычайного конфликта. Этот конфликт вызывал у зрителя впечатление

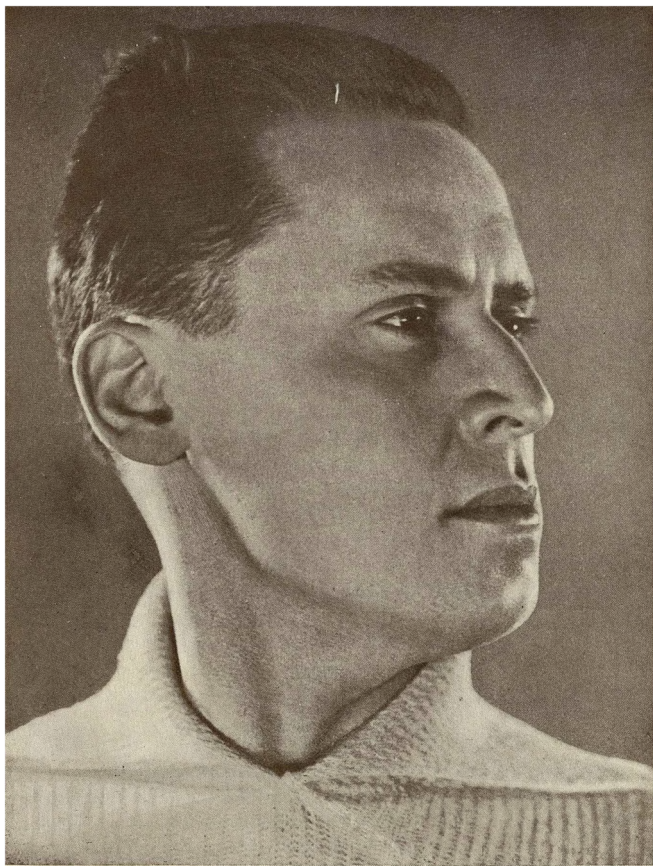
неустойчивости и неуверенности. Только-только зрительный зал начинал привыкать к герою, угадывать его стремления, чувствовать его натуру, как налетал монтажный шквал и топил в своих волнах героя, его напряженное лицо, прерывал линию его внутреннего поведения, разбивал сквозное действие. Критику, чтобы понять образ Карла Ренна, приходится собирать осколки крупных планов и обрывки речей по всему фильму, ибо только так, соединив их в одно целое, можно найти и оценить закономерность поведения героя.

Ливанов, по его собственным словам, стремился создать в «Дезертире» образ человека, бесконечно жадного к жизни. Эта жадность заводит его в тупик. «Проходя ряд «случайностей», он обретает, наконец, свое социальное место, свое социальное понимание окружающей действительности и находит выход из тупика». Жадность героя к жизни зритель начинает ощущать с первого появления Карла Ренна на экране, он чувствует ее в том, как Ренн подсчитывает на диване свой скромный бюджет, как овистит и улыбается, как подбрасывает и ловит яблоко, как ест его полным ртом на улице. Эта жадность сказывается в том, как Карл бежит на митинг (общий план, снят сверху), как буйно треплется по ветру полы его растегнутого пиджака. И в словах Ренна, когда он сидит в пикете с плакатом «Мы не боимся смерти» и высказывает вслух свою мечту купить мотоцикл, такую рыжую машину, — столько непреодолимой, кипучей жадности! Тема жадности к жизни доходит в сцене столкновения пикета с полицией до presto. Карл бьется, отдавшись борьбе всем существом. Его лицо в кадре то возникает, то исчезает. Впрочем, эта драка сделана исключительно монтажными средствами, игра актера здесь приглушена. О том, как Ренн дрался, именно дрался конкретно, а не на крупных планах, демонстрирующих лишь напряженную мускулатуру лица, мы узнаем из последующей сцены, где показано возвращение Ренна домой. У него растерзанный вид, он разжимает кулак, и зритель видит на ладони вырванную с сукном пуговицу от мундира полисмена.

Фильм Пудовкина был проникнут рационализмом, и это обстоятельство не могло не отразиться на игре Ливанова. Есть, однако, в картине места, где искусство Ливанова, преодолевая рационализм

режиссерской концепции, поднимается до большой патетической силы. Мы имеем в виду три сцены: сцену объяснения Ренна с Цейле, сцену отбора рабочей делегации для отправки в СССР и сцену собрания, на котором Ренн выступает с большой речью. В первой сцене актер великолепно изображает психологический переход от сдержанности к взрыву. Переход этот оправдан внутренне, он закономерен и в то же время производит сильное впечатление своей неожиданностью. Говоря о стачке и безработице, Ренн вдруг выпыхивает и начинает жестикулировать нервно, угловато, в несвойственной ему манере. И эта дробность жестов подчеркивает еще сильнее его душевное смятение. В сцене отправки делегации актер великолепно изображает момент, когда герой узнает о выборе его в состав рабочей группы, отправляемой в Москву на праздники. Сцена проходит безмолвно. Ренн вскакивает. Проводит рукой по лицу, изумляясь и не понимая. Потом он садится и взволнованно ждет окончания собрания. Но самым выразительным и самым запоминающимся моментом в игре Ливанова является речь Ренна на заводском собрании в СССР. Эту речь он начинает взволнованно, еле сдерживаясь. «Ich möchte euch sagen...» Ренн говорит о своей душевной драме, о непонимании своего места в рабочем движении. Он нервничает, он извинчивается все больше и больше, пока волнение не захлестывает его окончательно. Тогда он соскакивает со сцены прямо в зал. Теперь он уже не говорит, а кричит. Он дополняет слова жестами. Рассказывая о голоде на Западе, он проводит обеими руками по щекам, вдавливая их, чтобы изобразить наглядно худые лица безработных. Да, приехав в СССР, он понял все. Он знает теперь, для чего живет и с кем должен бороться. После бури чувств и жестов наступает успокоение. Ренн произносит последние слова еле слышно, почти шепотом. Затем его лицо принимает прежнее сосредоточенное, почти холодное выражение. Ритм этой речи, музыкальное построение, внутренние обоснования и внешний рисунок обнаруживают большую актерскую культуру Ливанова, не культуру вообще, а разумеется, культуру Московского Художественного театра. Про исполнение этой речи можно сказать, что оно захватило актера целиком, независимо от его воли, и он пережил роль, не замечая своего самочувствия и не думая о том, как исполняет, так как





*Б. Н. Ливанов в роли Карла Ренна («Дезертир», 1933).*

все движение его чувств, слов и жестов протекало подсознательно и интуитивно.

Образ Ренна в биографии Ливанова — поучительная страница, пример единоборства актера с монтажным кинематографом. Вступая в неравную борьбу, актер все же избежал поражения. Уже само по себе это обстоятельство много значит. Кино открывает перед актером новые художественные перспективы. Но Ливанов — к сожалению или к счастью, сказать трудно, — принадлежит к категории артистов, творческая жизнь которых порывиста и пестра, знает крутые взлеты и стремительные падения, она столь же подвержена колебаниям, как проявления его буйного темперамента. Поэтому неудивительно, что в биографии Ливанова за удачами следуют срывы. Неудачу в фильме «Город под ударом» (1933, роль немецкого инженера — бледный, схематический образ) на его счет отнести нельзя. Да вряд ли стоит говорить об этой работе серьезно. Неудача в «Анненковщине» Береснева (1933) более принципиального значения. Сам Ливанов видит ее в том, что будто он, играя в фильме образ атамана Анненкова — хитрого, умного и властного белогвардейца, не смог добиться полного звучания образа потому, что изображению врага не было противопоставлено достаточно яркого социального антипода с противоположными Анненкову психологическими и социальными чертами. Отчасти это так, но лишь отчасти. По существу же причина неудачи кроется не столько в актерах, сколько в сценарии фильма, лишившем образ Анненкова всего характерного (недаром фильм называется «Анненковщина», а не «Анненков»). Анненков отдает приказы о мобилизации, Анненков произносит речи, ведет переговоры, курит опиум, ругается и издевается, но то, другое и третье он делает неестественно, хотя внешне и горячо. У актера нет средств, чтобы оделать образ врага правдивым.

Насколько же типичнее и живее показан подобный Анненкову тип — Антонов, руководитель эсеровско-кулацкого восстания в пьесе Николая Вирта «Земля», и насколько легче исполнять в Художественном театре эту роль актеру В. Топоркову! Неудивительно, что исполнение Ливановым роли Анненкова не произвело на публику и критику никакого впечатления. А один из провинциальных журна-

листов — очевидец суда над Анненковым в Семипалатинске, заявил даже, что «нутро» белогвардейца гораздо живее — вскрывает карикатура Кукрыниксов, чем фильм в целом.

Впервые Ливанов получил возможность проявить себя как киноактер, свое дарование и свои способности в фильме Б. Столпера «Четыре визита Самуэля Вульфа» (1934). Он играет в картине главную роль американского инженера Дика Арроусмита — изобретателя флотационной машины, дающей возможность извлечь из руды содержащиеся в ней медь, цинк, золото и серебро. Несмотря на промышленную ценность изобретения, инженер не может реализовать его в условиях капиталистического общества. Потеряв надежду на применение флотации в Америке, Арроусмит едет в СССР и здесь находит действительную оценку своей работы, оказавшейся, впрочем, совсем не новостью, так как советские изобретатели уже нашли способ флотации. Таков сюжет фильма, таковы предлагаемые условия, в которых осуществляется изображение Арроусмита. После того, как Ливанов сыграл немецкого рабочего, нашедшего родину в Советском Союзе, он играет теперь американского инженера, которого жизнь тоже приводит в нашу страну. Разумеется, повод для поездки в СССР у Арроусмита иной, чем у Ренна, но главная причина одна и та же, та, что сделала страну социализма светочем для всего трудового и культурного человечества.

Ливанов играет молодого ученого. Для изображения ученых, как и для изображения других типов из разных слоев общества, существуют готовые ремесленные трафареты, справедливо высмеянные К. С. Станиславским в статье «Ремесло» («Культура театра», 1921, № 5 — 6 или «Театр», 1938, № 1). Обычно сценический или экранный облик ученого не отделим от таких внешних атрибутов, как очки, и от таких внешних признаков изображения, как высокий лоб и т. п. Ливанов находит образ Арроусмита изнутри, в живом человеческом чувстве и, только найдя для образа внутреннюю опору, он приходит к внешней форме — очкам и т. д. Вот почему во всех кадрах, где появляется Арроусмит, в каких бы ситуациях он ни действовал, везде запоминаются его умные глаза, его проникновенный взгляд, на всем лежит печать его живой, ис-



*Б. Н. Ливанов в роли Дика Арроусмита («Четыре визита Самуэля Вульфа», 1934).*

пытующей мысли. Это, разумеется, не значит, что ученость обволакивает образ Арроусмита настолько, что интеллектуальные качества заглушают проявления непосредственных человеческих чувств. Как раз этого-то и нет. Арроусмит и ученый и человек, не чуждающийся ничего человеческого. Так, на семейном празднике он непринужденно садится за рояль и играет фокстрот, шутиливо поет и по-мальчишески подпрыгивает, доводя динамику музыкального исполнения до необычайно экспрессивного выражения.

В роли Ливанова есть эпизод, который трогает до глубины души. По случайности — это речь. Речь Арроусмита в университете перед студентами, его учениками. Ливанову везет на речи

(вспомните выступление Карла Ренна); с другой стороны, он такой актер, который умеет найти для характеристики оратора настоящие краски.

Арроусмит, потеряв надежду реализовать изобретение, приезжает в университет, где прежде находил и понимание и поддержку. Но ученики переметнулись на сторону врагов и сейчас состроят на профессора, как на афериста. В такой обстановке Арроусмит — Ливанов начинает трагическую речь. «Зачем вы учитесь? — спрашивает он притихшую аудиторию, — зачем вы учитесь? Для того, чтобы не иметь права думать, для того, чтобы работать по готовым чертежам; для того, чтобы сидеть в углу лаборатории какого-нибудь концерна и по заранее приготовленным рецептам делать один и тот же анализ?» И так рисуя беспросветное будущее молодежи, положение науки, оказавшейся в тупике, он снова возвращается к тому же больному, безнадежному вопросу: «Зачем вы учитесь??!» Арроусмит подносит ладони к вискам и машинально взъерошивает волосы. Этот непосредственный жест говорит об его отчаянии больше, чем слова, которые он кидает в зал. Ученики встречают речь учителя воплем звериного протеста, стуком и ругательствами. Арроусмит стоит с гневным лицом и полуоткрытым ртом. У него хватает мужества остановить бурю с достоинством и сдержанностью: «Молчать, когда говорит профессор!» Но мужество покидает его, когда он возвращается домой по набережной и смотрит на колеблющуюся гладь воды. Едва-едва он находит в себе силы застегнуть пальто и отойти от решетки.

Весь этот эпизод, как и роль Арроусмита в целом — безусловная удача актера, нашедшего для образа правильное жизнеощущение, естественное и закономерное поведение и необходимый строй чувств, в котором нет ни одной фальшивой ноты.

После исполнения роли Арроусмита — представителя молодого поколения американской интеллигенции — Ливанов выступает в роли Петра Виноградова («Частная жизнь Петра Виноградова», реж. А. Мачерет, 1935) — представителя советской учащейся молодежи. Оба героя — и прежний и новый — изобретатели, но перед одним капитализм закрывает все пути в будущее, в то время как перед другим мир социализма открывает все дороги и все двери.

Ливанов был призван создать образ советского молодого человека во всей полноте его мыслей и чувств, во всей сложности его характера. К сожалению, его поставили в такие обстоятельства, заставили так поступать и действовать, что из предполагаемого правдивого образа получился образ неопределенный и противоречивый, которого не за что особенно порицать, но и не за что особенно любить.



Б. Н. Ливанов в роли Петра Виноградова  
(«Частная жизнь Петра Виноградова»,  
1935).

Не будем отрицать того, что сценарист и режиссер фильма стремились создать характер неистовый, изменчивый и красочный, но их намерение не привело к результату, которого они, быть может, ждали. К тому же авторов фильма попутала ложная идея оттачивания или противопоставления своего произведения английскому фильму режиссера А. Корда «Частная жизнь Генриха VIII». Как бы то ни было, актер оказался втиснутым в ложный драматургический замысел изобразить человека — хорошего по задаткам и качествам, но поступающего неправильно в частной жизни — в отношениях к женщине. Хорошее и плохое в человеке авторы соединили в фильме механически. Критика справедливо нашла и в этом фильме блески ливановского таланта, но она же сочла долгом отметить привкус искусственности и манерности в исполнении Виноградова. Нет нужды разбирать, кем привнесен этот привкус: сценаристом, режиссером или актером. Нужно сказать только, что он есть, и это обстоятельство в связи с другими причинами не сделало из фильма никакого особенного явления. Споров по поводу кар-

тины было много, и горячих, но их быстро забыли, как и самый фильм.

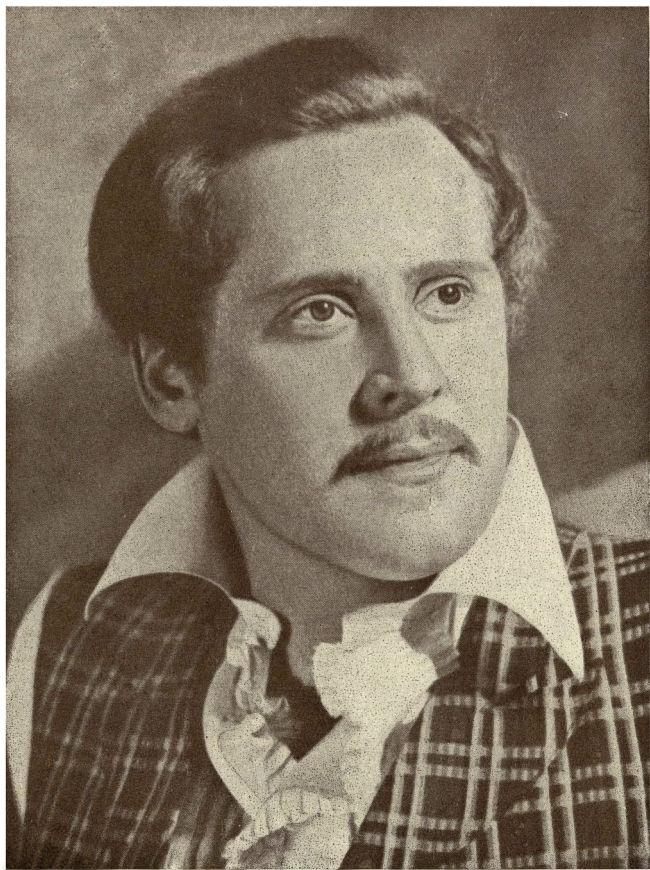
В этом фильме и в некоторых предыдущих картинах Ливанов проявил себя актером романтического склада. Разумеется, окраска этого романтизма иная, чем, положим, у таких советских актеров, как Блюменталь-Тамарин, Остужев, Патазян, Р. Адельгейм. Она мягче, не столь театральна. Кроме того, романтика Ливанова неотделима от характерности образа. Характерность юсается в исполнении актера даже тогда, когда он играет подлинно романтического героя. Это особенно становится ясным при рассмотрении образа Дубровского в фильме, поставленном по повести Пушкина реж. Ивановским. Ужре в первых кадрах, где показан Дубровский, романтика соединена с бытом. Дубровский изображен праздным гулякой, наделавшим множество долгов. Кредиторы не дают проходу его деньщику. Но Дубровского это мало трогает. Отругиваясь, он поет под гитару веселую песню:

Пускай погибну безвозвратно  
Навек, друзья мои, друзья.  
Но как и прежде аккуратно  
Пить буду я, пить буду я...

Приведенная очень короткая сцена, где воспроизведен размах романтической натуры Дубровского, и в то же время романтика эта снижена изображением нетвердой, даже угловатой походки героя, дала повод некоторым рассматривать характеристику Дубровского, данную в начале фильма, как одну из главных черт героя. Между тем, это не совсем так. Эта характеристика вызвана отчасти кинематографическими соображениями, чтобы драматургически оттенить получение Дубровским письма от няни и последующее появление Дубровского в Кистеневке. В нашу пользу говорит то обстоятельство, что об этой характеристике зритель забывает тотчас, когда действие переносится в имение Дубровских.

В начале картины наиболее сильное впечатление оставляет сцена похорон отца. Кадр изображает кладбище осенью. Вдали, на холме, среди редких крестов появляется фигура Владимира Дубровского. Ветер треплет полы его длинного сюртука. С непокрытой го-





*Б. Н. Ливанов в роли Дубровского («Дубровский», 1936).*



ловой он идет на аппарат, «движением и усталостью стараясь заглушить душевную скорбь». Вся фигура Дубровского — Ливанова передает настроение пушкинской повести, ее стиль: «Мысли одна другой мрачнее стеснились в душе его... Будущее для него являлось покрытым грозными тучами». Кадр этот сменяется новым, изображающим Дубровского идущим от аппарата в поле, в мутную даль. Черная фигура долго маячит на белесом фоне, постепенно удаляясь. Смотря на оба кадра, нельзя не признать, что кино, помимо изобразительных качеств, обладает еще качествами литературными, позволяющими ему приближаться к передаче литературного стиля ближе, чем это может оделать театр. Соединение в этих кадрах подлинного кинематографа с игрой актера дает эффект исключительной силы. Про игру Ливанова в этих кадрах можно сказать, что она насыщена настоящим пафосом и вместе с тем удивительно проста. Нужно много пережить и много перечувствовать, чтобы так пройти, как идет Ливанов по осеннему полю.

В лице Дубровского Ливанов изображает романтического героя, пылкого, страстного, сентиментального. Пожалуй, Дубровский Ливанова более мужественен, чем Дубровский Пушкина, он также более решителен и беспощаден. Не раздумывая ни минуты, без всякой рефлексии он отдает приказ расстрелять полковника, а другого убивает сам. В Дубровском Ливанова есть черты, выводящие героя за пределы пушкинского романа, черты, роднящие его с Жаном Сбогаром — героем романа Шарля Нодье. Герой фильма может с полным правом повторить слова «таинственного Сбогара», как назвал его Пушкин: «Есть два преступления, к которым я беспощаден: причинение зла тому, кто не может защищаться, и воровство у того, кто нуждается». Поведение Дубровского — Ливанова оправдывает этот девиз. Дубровский не столько грабит, сколько наказывает, мстит за угнетение невинных и слабых, карает преступления и искореняет зло. Цель его жизни — осуществление этического принципа, установление торжества справедливости. Вначале он надеется на то, что поправную справедливость восстановит государь. Он обращается к крестьянам со словами, заимствованными из пушкинского романа: «Государь милостив. Он нас не обидит. Мы все его дети». Потом он от этой надежды отказывается. Имен-

но с этой поры в кинематографическом образе Дубровского появляются черты более решительного и более направленного характера.

Однако реализм, история преобладали от авторов фильма и от актера правды, пусть, окрашенной в романтические тона, но правды изображения передовых людей XVIII века. Художники не отступили от этого требования. Когда крестьяне пытаются напасть на имение Троекурова, чтобы разграбить его и предать огню, Дубровский останавливает их. «Кто первый тронется, — вспыхивает он, — убью на месте. Архип, Троекуров от меня не уйдет!» В этом месте голос Ливанова переходит в яростный крик. Неистовый крик сдерживает разбушевавшуюся стихию. Но зритель слышит в крике Дубровского наряду с решительностью ноты бессилия, раздвоенность его души. Так Ливанов развенчивает героя, его романтику. При этом актер хотел и добился того, что зритель полюбил Дубровского, несмотря на его недостатки.

Искусство Ливанова в рассмотренном фильме более совершенно, чем в прежних; в нем больше нюансов, переходов. Будучи попрежнему темпераментным и напористым, он более тонко прорисовывает образ человека. Контрастные краски, обычно употребляемые актером, здесь нельзя сказать, чтобы приглушены, но они подчинены единому стилю, обладают художественной мерой. О качестве игры Ливанова в картине можно судить хотя бы по сцене встречи в беседке Дубровского с Машей. «Я — Дубровский, — признается герой, — не бойтесь.. Вы не должны бояться моего имени. Я не могу здесь больше оставаться. Я расстаюсь с вами сей же час. Думайте иногда о Дубровском. Знайте, что он рожден был для иного назначения, что душа его умела вас любить, что никогда...» Здесь его слова прерывает свист. Далее, когда Дубровский продолжает свое признание, свист повторяется. Этот эпизод сделан в драматургическом отношении по Пушкину. На экране подобную сцену можно было решить иначе, монтажно, показывая попеременно говорящего Дубровского и мальчика, который свистит в чаще кустов. Но режиссура не стала на этот упрощенный, хотя и эффектный путь. Она все возложила на актера, и Ливанов мастерски решил задачу. В его словах, обращенных к Маше, — нежность, любовь и одновременно — беспокойство ожидания. Когда



*Б. Н. Ливанов в роли Дубровского («Дубровский», 1936).*

раздается свисток, борьба чувств в Дубровском принимает резкую форму. Ливанов передает эту борьбу не жестами, а интонациями голоса, выражением лица, глаз — всем существом своим. Можно сказать с полной ответственностью, что решение такой задачи по-сильно лишь актеру Художественного театра, обладающему наиболее совершенным аппаратом внутренней техники.

Искания Ливановым образа романтического героя нашли продолжение в фильме реж. А. Файнциммера «Балтийцы» (1937), в котором актер исполняет главную роль — комиссара Вихорева. Действие фильма переносит нас в 1918 год. Реввоенсовет назначает матроса Вихорева комиссаром дивизиона эсминцев на Балтике.

Во флоте пала дисциплина. Ее необходимо поднять, ибо враг угрожает напасть на Петроград с моря. Вихорев приезжает на военный корабль «Гавриил», распускает судовой комитет и вместе с командиром дивизиона Ростовцевым водворяет на кораблях боевой порядок. Делается это не сразу, а с большим трудом, причем даже Ростовцев колеблется, оставаться ли ему на посту командира. В 1919 году интервенты нападают на Петроград с моря, но эсминцы отгоняют противника. В морской операции комиссар Вихорев проявляет себя смелым и отважным бойцом. На этом, однако, грозные события не кончаются. Подстрекаемые интервентами и изменниками кронштадские форты «Красная горка» и «Серая лошадь» поднимают мятеж. И опять Вихорев в пороховом дыму, снова борется и снова побеждает. Штаб возлагает на дивизион эсминцев новое задание — минировать воды Балтики, чтобы теперь уже окончательно преградить путь к Петрограду неприятельским кораблям. Но шпионы подменяют план расстановки мин, и эсминец «Гавриил» гибнет, наскочив на английскую мину. Вместе с ним гибнет и комиссар Вихорев, оставаясь на боевом посту до последней минуты.

Таковы события, показанные в фильме, таково отношение к ним комиссара Вихорева. Исполняя эту роль, Ливанов дает образ человека, обладающего страстной и последовательной натурой. Вихорев весь — воля и напряжение. Энергия бьет у него через край, и есть в нем какая-то размашистость, чисто русская удаль в соединении с природным умом и тактом в отношениях к людям (Ростовцеву, сигнальщику Колесову). Динамика образа сказывается не только во внутреннем содержании, но и во внешнем рисунке. Вихорев — необычайно подвижен, он постоянно размахивает руками, подчеркнуто переваливается с ноги на ногу, здоровается и прощается сразмаху; его лицо бывает порою напряженным; в его голосе — густые, басовые ноты. Между образом Вихорева и Шваздей, исполняемым Ливановым в «Любови Яровой» на сцене Художественного театра, есть что-то общее. Не потому, что оба они матросы и деятельность обоих относится к годам гражданской войны, а потому, что в их характерах, у обоих напористых и настойчивых, есть родственные черты. Различие между ними заклю-



*Б. Н. Ливанов в роли Вихорева (справа) в фильме «Балтийцы» (1937).*

чается лишь в том, что в одном — Шванде — еще много стихийного, в то время как Октябрьская революция сплывила Вихорева в человека, понимающего, что он делает, для чего делает и что явится результатом борьбы рабочих и крестьян. «Все царские хоромы вам отдадим, — говорит он сыну. — Да, прямо придут и спросят — ребята, хотите Зимний дворец? Пожалуйста... Не желаете? Желаете Аничков? Пожалуйста. Не хотите жить в царских — новые построим. Светлые, просторные. Ну, уж и вы, ребятки, не подкачайте. Чтобы всю человеческую премудрость — на зубок».

Подвижность Вихорева составляет свойство его характера. Но временами зритель улавливает в этой подвижности другое, то, что на языке критики называется переигрыванием. Есть в фильме места, где Ливанов жестикулирует больше, чем это допустимо на

экране, говорит с такой резкостью, которую микрофон превращает в неразборчивое гремяние. Это тем более досадно, что актер превосходно разбирается в различиях между театром и кино. Так, в свое время он верно подметил повествовательные и эпические средства кино, возможность кинематографа изобразить, например, взятие Зимнего дворца во всей наглядности и картинности, с толпой народа, отрядами красногвардейцев, пушками и пулеметами. «А вот Шекспир, — противопоставил Ливанов тут же театр кинематографу, — дал трагизм войны в «Макбете» только одним монологом бегущего с поля битвы раненого солдата». Правильно проведя различие между театром и кинематографом, сам Ливанов в практической работе порою не в состоянии удержаться в границах, отделяющих искусство театрального актера от искусства актера кинематографического. Там, где крупные планы кинематографа требуют передачи «обуреваемых человека чувств одним взглядом, движением одних бровей, он пускает в ход руки, ноги, туловище, всю сложную механику жестов.

Впрочем, это Ливанов делает не всегда. Наши замечания относятся поэтому только к некоторым сценам фильма, не снижающим всего замысла актера. Ливанов знает цену скупому жесту в момент, когда напряжены нервы, и человек накаляется в пламени чувств. В этом отношении особенно характерна сцена прощания Вихорева с сыном на тонущем корабле. Матросу Жезлову поручено отвезти Кольку на сушу. Он стоит с ним против Вихорева и выслушивает последние распоряжения. Комиссар вынул письмо и протянул сыну. «Передай мамке», — произнес он и, склонив голову, уткнулся в грудь Жезлову. Когда этот буйный человек с негибкой волей так вот опускает голову и так вот на мгновение ослабевает, веришь его переживаниям больше, чем если бы он метался и фвал на голове волосы. В лаконическом жесте этом Ливанов слил воедино актерскую правду с правдой жизни. А жизненная правда — высшая цель искусства.

Но как понимать жизненную правду? Вопрос этот волновал многих больших актеров, и каждый пытался найти ответ. Искавшие этот ответ в себе, приходили к формализму или к условному искусству. И лишь те, кто искал его в жизни народа, достигали подлин-

ного реализма в изображении человека. Настоящая жизненная правда и проста и сложна, и художника всегда ожидает опасность: либо упростить изображение действительности, либо нарочито усложнить его. Пять лет назад Ливанов писал в одной, давно забытой статье: «Актёр стосковался по сложному образу, по возможности выявить себя во всей глубине и разносторонности своих ощущений. Но мы ищем не той сумбурной, надуманной и неправдоподобной сложности, которую дают нам под видом переживаний героя некоторые драматурги. Смысл искусства, по-моему, заключается в простоте и закономерности, но в простоте Толстого и Достоевского, а не в упрощенчестве некоторых драматургов» («От примитива к сложной простоте», «Театр и драматургия», 1933, № 6, стр. 21). Тоска Ливанова по большому, правдивому и сложному герою нашла удовлетворение в работе над образом большевика Михаила Бочарова в фильме А. Зархи и И. Хейфица «Депутат Балтики» (1937). Фильм этот вышел в свет раньше, чем «Балтийцы». Мы, однако, сочли возможным отнести анализ работы Ливанова в нем на конец главы, ибо в то время как образ Вихорева продолжал романтические тенденции, сложившиеся в искусстве Ливанова уже давно, образ Бочарова представляет в его репертуаре нечто новое, совершенно отличное и по толкованию роли, и по актерскому исполнению, и по самой манере игры. М. Тарханов оценил однажды амплитуду дарования актера следующими словами: «Я никак не могу сказать про Ливанова, что знаю его актерские возможности до предела. Думаю, что он и сам их еще не знает». Слова эти будто специально предназначались для характеристики Ливанова в роли Бочарова. Да, таким актера мы никогда не видели и никогда не подозревали таких именно творческих возможностей его. В Бочарове Ливанов показал новую сторону своего таланта, которая открыла глаза на действительное существо его мастерства, дала возможность увидеть и почувствовать глубину перспективы его дальнейшего развития.

Бочаров Ливанова — самый совершенный образ из всех, созданных когда-либо данным актером в кино. Это вершина его мастерства. Вместе с тем это — один из лучших образов большевика на экране. Ливанов может почитать себя счастливым, что ему



*Б. Н. Ливанов в роли Михаила Бочарова («Депутат Балтики», 1937).*

удалось решить задачу, ставившуюся до него многими и талантливыми актерами, но не осуществленную в полной мере, во всяком случае с таким чувством, таким умом и проникновением, какие проявил Ливанов. Блеск великолепной игры Н. Черкасова в роли профессора Полежаева нисколько не приглушает игры Ливанова. Это может показаться только при беглом восприятии фильма. Ливанов — достойнейший партнер Черкасова, и не будь его или будь на его месте другой актер, с меньшим дарованием, это сразу сказалось бы на образе Полежаева, сделало бы его менее выразительным. Таким образом Ливанов в «Депутате Балтики» — одна из главных опор, на которых держится фильм. В отличие от всех предыдущих своих ролей Ливанов играет в этой картине более спокойно, просто, с мудрой уверенностью. Он воплощает в образе Бочарова ум, волю, сердце, выдержку и дисциплину большевистской партии.





*Б. Н. Ливанов в роли Михаила Бочарова («Депутат Балтики», 1937).*

Ливанов говорит не торопясь, спокойно выслушивает партнера и спокойно отвечает; интонации его речи сдержанные, упругие, естественные, в них нет ничего от нервности или от истерики. Временами Бочаров весь поглощен заботой. Он думает, и зритель видит его большой умный лоб, сосредоточенное лицо. Его глаз иногда не видно. Они за стеклами старомодных очков. Но в них всегда светится какое-то особенное выражение, употребляя терминологию К. С. Станиславского, они излучают, они улыбаются людям, близким по духу, они мечут молнии в сторону врагов.

Зритель знакомится с Бочаровым на вокзале. Герой приехал в Петроград из сибирской ссылки, прожив восемь лет в тайге, в холодном бараке; воротясь в столицу, он спешит попасть в Смольный, в штаб революции, освободившей его от заключения и теперь призывающей к великому делу борьбы за власть рабочих и кре-

стьян. Бочаров в сибирской дохе, в шапке-ушанке, за спиной мешок, в руках чайник. Широкое лицо его заросло кругом неровной бородой; во рту трубка, с которой он никогда не расстается. 25 метров пленки и разговора Бочарова с часовым вполне достаточно, чтобы составилось ясное представление об этом замечательном человеке. Потом мы встречаем его в Смольном, в шумной и густой толпе людей, мы слышим его спокойный разговор с комиссаром, видим на его лице улыбку, мягкую и ласковую, в момент, когда упоминается имя Ленина, присутствуем при назначении на работу. Это экспозиция образа, необходимая для того, чтобы подготовить зрителя к встрече Бочарова с Полежаевым.

Встреча происходит в аудитории университета. Полежаев пришел принимать зачет. Реакционно настроенные студенты отказываются сдавать его, выражая этим протест против выступления Полежаева в большевистской газете. Тогда в шум аудитории врывается спокойный и сильный голос Бочарова: «Дмитрий Илларионович, разрешите я буду сдавать», и вслед за тем спускается вниз, по ступеням, к кафедре необычный студент, вынимая из кармана револьвер и доставая оттуда же матрикул.

Револьвер является поводом для разговора, во время которого выясняется давнишняя близость обоих людей. «Я помогал вам в некотором роде,— говорит Бочаров,— например, глава о селекционных домиках...» При этих словах Полежаев сразу вспоминает: «Бочаров? Миша?.. Э-э... Михаил Захарович!» «Совершенно правильно, Михаил Макарович»,— поправляет Бочаров. Разговор становится оживленным, он вращается вокруг казалось бы обычных вещей, но это не мешает зрителю обнаружить многое скрытое в отношениях собеседников и сразу делается понятным, что они станут друзьями. И, действительно, в тот грустный для Полежаева вечер семейного праздника, когда коллеги по университету покидают его, когда он остается только с женой — старой подружкой и помощницей, — Бочаров приходит к нему поздно ночью и один заменяет всех гостей. Он вносит в квартиру профессора бодрость и веру в будущее. Поднимая бокал, он произносит в честь ученого короткий и поэтический тост: «С этим маленьким бокалом, но с

Большим чувством я пью от имени нашего стола за тот стол, ибо тот стол — прекрасное рабочее место для самого молодого из всех профессоров земного шара!...» Долго длится ночная беседа между учителем и его учеником, которому партия поручила в годы гражданской войны заботу о науке, ее деятелях, о культуре и печати. Они говорят о борьбе, о врагах, о будущем ботаники и физиологии растений («Когда мы с вами создадим грандиозный институт ботаники, то и вы убедитесь в том, что Бочаров был прав»). Конец этого эпизода составляет блестящий по мастерству драматургического и актерского разрешения разговор по телефону Полежаева с Лениным. Разбуженный восторженными криками Дмитрия Илларионовича, Бочаров приподнимается в постели, надевает очки и его лицо расплывается в нежную отеческую улыбку. Так улыбаются друзья, умеющие сочувствовать и сопереживать.

Просто, правдиво и выразительно исполняют актеры последнюю сцену фильма, сцену прощания Бочарова с учителем перед отъездом на фронт. Мастером изображения отъездов и расставаний был Чехов, доведший построение таких сцен в «Чайке», «Дяде Ване» и «Вишневом саду» до классического совершенства. Расставание Бочарова сделано не по-чеховски. В нем нет грусти и ощущения одиночества. Оно проникнуто оптимизмом, хотя в то же время разве можно поручиться, что эти люди снова встретятся: Полежаев стар, Бочаров едет на тяжелую и опасную борьбу. Вот почему наряду с оптимизмом в сцене прощания есть суровость, и Ливанов передает ее с большим тактом.

Обаяние образа Бочарова в том, что он необычайно конкретен и полон жизни. В нем нет ничего надуманного и схематичного. Актер играет не образ большевика вообще, а образ живого большевика. «В нашем деле само опасное, — утверждает К. С. Станиславский, — это игра вообще. В результате она дает неопределенность душевных контуров и лишает артиста твердой почвы, на которой он может уверенно стоять» («Моя жизнь в искусстве», стр. 565, разрядка автора — Н. И.). Исполняя Бочарова, Ливанов понимает и чувствует самое существо героя, он стоит на твердой почве и стоит уверенно. Уверенность актера передается в зал. И зрители проникаются ею; они уносят с собой образ обаятельного

человека и борца за дело Ленина — Сталина, и этот образ долго живет в их памяти.

Ливанов сыграл в кино свыше десяти ролей. Больше половины образов, созданных им, — главные в фильмах. Это все современные герои: или советские люди (Гай, Петр Виноградов, Вихорев, Бочаров) или люди по ту сторону советских границ (Карл Рени, Дик Арроусмит). Материалом для их изображения послужили оригинальные сценарии современных советских драматургов. На основе классической литературы Ливановым сделан лишь один образ — Дубровский. Успешная работа Ливанова в современном репертуаре заслуживает пристального внимания, особенно сейчас, когда современная тема заняла в плане производства фильмов главное место. Деятельность Ливанова, как и следовало ожидать, была оценена правительством по достоинству. За исполнение роли комиссара Вихорева он награжден орденом «Знак почета».

Будучи в полном смысле слова современным актером, актером Октябрьского поколения, Ливанов владеет тем исполнительским стилем, который составляет неотъемлемое содержание советского искусства. Этому стилю свойственны глубокая правдивость и яркая жизненность; этот стиль обладает целеустремленностью и активностью; он ищет смелых решений и стремится завоевать новые области. Слова товарища Сталина, обращенные к киноработникам: «Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино» — являются их знаменем, девизом всех художественных деятелей. Смелость, активность и высокая идейность характеризуют исполнение пианистов Эмиля Гилельса и Якова Флиера — победителей на международном конкурсе музыкантов в Брюсселе. Эти качества мы находим у создателей советского павильона на международной выставке в Париже: Иофана и Мухиной. Они неотделимы от архитектурных замыслов строителей московского метро. И вот эти качества мы обнаруживаем в искусстве советских актеров и в том числе у Бориса Ливанова, одного из колоритных, темпераментных и многообещающих артистов, выдвинувшихся на сцене и на экране за годы Великой Пролетарской революции.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

**М**Ы рассмотрели творческую деятельность в кинематографе Москвина, Тарханова, Тарасовой и Ливанова настолько подробно, насколько позволили это сделать материалы, находившиеся в нашем распоряжении. Стараясь проникнуть в существо их искусства, в их творческую лабораторию, мы стремились определить как то, что связывает этих актеров — представителей одного театрального организма — друг с другом, так и то, что составляет особенности и манеру игры каждого. Это рассмотрение велось не изолированно от общего процесса развития советского киноискусства, а в связи с ним. Больше того, мы ставили целью доказать, что актеры Художественного театра оказали на судьбы советского кинематографа решающее влияние. Теперь, когда читателю известна роль Москвина в деле опровержения теории «монтажного образа» и в защите актерского искусства от покушений со стороны сторонников монтажного кинематографа, когда определено место Тарханова в развитии речевой культуры звукового кино, когда доказана большая роль Тарасовой в борьбе за реализм и правдивость изображения

человеческих характеров, когда не может быть оспорено место Ливанова в создании на экране образов людей нашей эпохи,— должно быть ясно, что искусство актеров МХАТ в кинематографе — не случайность, а один из решающих факторов в деле его строительства, что история советского кинематографа неотделима от Художественного театра, что тот, кто хочет понять смысл этой истории, обязан заглянуть в область этих взаимоотношений, и тогда у него откроются глаза на многие факты и явления художественной культуры фильма.

Но деятельность актеров МХАТ в кино — не только предмет истории. Если бы это было так, ее обсуждение никогда не возбуждало бы критиков настолько, чтобы одни отзывались о ней с восторгом, а другие ее с яростью отрицали. Эта деятельность, будучи опытом применения на экране принципов Художественного театра, его системы и его метода, до сих пор сохраняет свое действительное значение и намечает пути для дальнейшего совершенствования актерского мастерства на экране. Чему же учит нас опыт актеров МХАТ, работавших и продолжающих работать в кино? Чем сильны эти актеры?

Конечно, прежде всего тем, что они играют на экране правдиво, верно, логично и последовательно, что они действуют и поступают по внутренним побуждениям и основаниям, что каждый их шаг и каждый жест имеет внутреннее оправдание. Одним словом тем, что они переживают роли. А переживание роли, по мысли К. С. Станиславского, подробно изложенной в книге «An actor prepares», New York, 1936 (в дальнейшем мы цитируем по этому изданию), помогает артисту достичь главной цели искусства — изображения внутренней жизни человеческого духа. Этой цели безусловно достигли — Москвин в исполнении Симеона Вырина, Тарханов в исполнении фельдмаршала Шереметева и большевика Поливанова, Тарасова в исполнении Катерины и Ливанов в исполнении Михаила Бочарова и комиссара Вихорева. В перечисленных ролях актеры изображают чувства и душевные состояния не ради них самих, а ради общего драматургического замысла. Они стремятся — что очень важно и принципиально — вывести эти чувства из логики действия, из того, что произошло с героями

прежде. Данное обстоятельство отличает их игру от некоторых кинематографических исполнителей, даже маститых. В то время как, например, В. Гардин добился слез Бабченки во «Встречном» с помощью специальных, не относящихся к действию средств: выпитой рюмки портвейна и возбуждающего пения слепой цыганки Шишкиной под аккомпанимент двух гитаристов (см. журнал «Советское кино», 1934, № 1 — 2, стр. 96), — Тарасова вызвала слезы на глазах Катерины более естественным путем, без насилия над природой, с помощью глубокого проникновения в душу героини, в ее страдания, т. е. путем переживания роли. «Максимум внутреннего и минимум внешнего», — требует система Станиславского от актера. Эти слова, полагает Л. Леонидов, должны стать девизом каждого кинематографического актера. «Мне кажется, — добавляет он, — если бы К. С. Станиславский подошел к кино, он увидел бы, что нигде не получить такого яркого результата, как в кинематографе» («Советский Экран», 1926, № 45, стр. 4).

Один из наиболее принципиальных разделов системы К. С. Станиславского носит в его последней книге название «Вера и чувство правды» (VIII глава). Под правдой он понимает не всякую правду, а такую, которая поэтически преображена с помощью творческого воображения. Впрочем, это определение он оговаривает, замечая, что изложению правды посвящен по существу весь его курс. И, действительно, Станиславский стремится к правдивому решению как сверхзадач общей концепции пьесы, так и отдельных характеров, кусков действия, жестов. Искание правды пронизывает все его учение: главные идеи и детали теории актерского поведения. «Все, происходящее на сцене, должно быть убедительно для самого актера, для его товарищей и для зрителей. Все должно внушать доверие в возможность и реальное существование чувств, подобных тем, которые актер испытывает на сцене» (стр. 122). Леонид Леонов рассказывает об одном случае со Станиславским, репетировавшем его пьесу «Унтиловск». Внимательно присмотревшись к движениям актера, К. С. вдруг перебил его: «Что вы мажете так тряпкой пол! Не так, не так. Обложите лужу-то тряпкой и обжимайте ее, обжимайте. А так разве делают?» При подобной требовательности к искусству должно быть

понятно, почему Тарасова в «Грозе» не решалась передоверить финальную сцену кому-то другому, намереваясь сама броситься в волжские волны. Это же объясняет, почему Ливанов, играя сцену прощания Вихорева с сыном («Балтийцы»), не преувеличил выражения своих чувств, а просто ткнулся головой в грудь товарищу. Чувство же правды определило изображение Тархановым большевика Поливанова в «Юности Максима», изображение, лишённое какой-бы то ни было аффектации, наигранности и ходульности. Мы привели эти примеры наудачу. Другие читатель может найти в предыдущих главах.

Чувство правды обязывает актёра оставаться самим собой, какие бы разнообразные роли он ни исполнял, не привносить в образ чужих чувств и не навязывать не совпадающих с типажными данными черт внешнего облика, а то и другое черпать из собственного эмоционального опыта и своего физического существования. Подобное искусство актёрского перевоплощения имеет мало общего с «тайнами» перевоплощения индусских игогов, сколь бы ни стремились некоторые поспешные люди сблизить систему Станиславского с индийской мистикой. Ромэн Роллан пишет про Рамакришну, про его технику перевоплощения: «Сначала он видит образы вовне, потом они растворяются в нем, и, наконец, он становится ими. Здесь мы наблюдаем воочию творческий акт... Он мгновенно олицетворяет свою мысль и вслед за тем сейчас же воплощает этот образ. Вообразите, что вы находитесь в самой лаборатории творчества Шекспира и видите на кинофильме, как создаются его образы» (Собр. сочинений, том XIX, «Жизнь Рамакришны», Гослитиздат, Л., 1936, стр. 22). Актёры Художественного театра, в отличие от игогов, перевоплощаясь, не теряют себя, не растворяются настолько, чтобы стать другими. Они сохраняют особенности своей натуры и своей психики. Вспомните перевоплощение Ливанова в образ Михаила Бочарова («Депутат Балтики»). Мы приводим этот пример потому, что он наиболее показателен. Известно, что Ливанова в этой роли не узнали на первом просмотре не только обычные зрители, но даже многие критики, составившие прежде об актёре стереотипное представление. И что же, при всей неожиданности внешнего и внутреннего облика Бочарова, мы



не сумеем найти в нем ничего другого, кроме того, чем обладает Ливанов как актер. Не выйдя за пределы собственной натуры, он нашел характер Бочарова в границах своего дарования.

Чтобы достичь высшей цели искусства — изображения жизни человеческого духа — система МХАТ считает для актера необходимым, помимо владения внутренней и внешней техникой, знание всех сторон жизни воспроизводимого образа, умение проникнуть в смысл условий, окружающих роль, «предлагаемых обстоятельств», по определению Пушкина. Станиславский требует, чтобы актер изучил героя с точки зрения эпохи, времени, страны, условий жизни, окружения, литературы, психологии, образа жизни, социального положения, чтобы он ясно представил себе характер человека, как он выражается в манере поведения, в движениях, голосе, речи, интонациях. В понятие «предлагаемых обстоятельств» Станиславский включает также историю пьесы, связанные с нею факты, интерпретацию пьесы разными актерами и режиссерами. Актеры МХАТ, игравшие в кино, следовали в точности этим правилам. Вспомните хотя бы исполнение Москвиным роли Полишки или станционного смотрителя. Л. Леонидов в воспоминаниях о работе над Иваном Грозным в фильме «Крылья холопа» (1926) пишет: «Приступая к кинематографическому оформлению образа Грозного, я обратился к книгам, вещам, близким Грозному, в них я искал того волнения, которое соединило бы меня с создаваемым образом и его эпохой». Любопытно отметить, что Станиславский, говоря о предлагаемых обстоятельствах, о связи их непрерывного ряда с рядом внутренних образов в сознании актера, сравнивает этот последний ряд с кинофильмом, как бы проектирующимся на экран внутреннего зрения актера, оживляя условия, среди которых он, актер, действует. Это сравнение кажется нам не простой прихотью пера, а глубоким проникновением в образную систему кинематографа, располагающего средствами передать последовательно внутренний ход действия, создать у зрителей определенное настроение и возбудить их эмоции. Разумеется, в кино подобные настроения и эмоции лучше всего способны вызвать те актеры, к которым Станиславский адресует свое сравнение.

Конечно, и другие актеры, не входящие в состав Художественного театра, могут играть в соответствии с законами и требованиями киноискусства. Разве не волнует нас великолепное исполнение артисткой Малого театра В. О. Массалитиновой роли бабушки в фильме Марка Донского «Детство Горького»? Или разве не полно высокого, честного и правдивого искусства исполнение артисткой Ленинградского театра акдрамы им. А. С. Пушкина Е. П. Корчагиной-Александровской роли Арины Тимофеевны в картине В. Пудовкина и М. Доллера «Победа»? А вспомните галерею обаятельных образов, созданных актером б. театра В. Мейерхольда Н. Боголюбовым. Наконец, самый показательный пример в этом роде — ленинградский актер Николай Черкасов в роли профессора Полежаева. Но, однако же, несмотря на перечисленные, весьма разительные факты, мы должны сказать, что только законы актерского искусства Художественного театра совпадают полностью с законами актерского исполнения в кино. Актерам же других театров приходится на экране изменять принципам, которыми они руководствуются на сцене, освобождать свою игру от театральной подчеркнутости, стилизованности, манерности. И только в той мере, в какой им удастся преодолеть навыки театральной техники, они достигают в кино больших или меньших успехов. Исполнение Н. Боголюбовым ролей Николая Мироновича в фильме «Крестьяне» и Петра Шахова в фильме «Великий гражданин» ничем не отличается от исполнения актеров Художественного театра. Нет ничего удивительного в том, что Боголюбов после ликвидации театра Мейерхольда был немедленно принят в состав МХАТ. Что касается Н. Черкасова, о нем известно, что актер самым сильным художественным впечатлением юности считает спектакль МХАТ «Вишневый сад», в котором роль Гаева играл Станиславский. Влияние на артиста Станиславского, влияние сильное и устойчивое, сказалось даже в том, что Черкасов внес по прошествии многих лет в исполненный им образ Полежаева некоторые черты, напоминающие Константина Сергеевича.

В учении Станиславского особо стоит вопрос о приспособлении актера к внешним условиям, в первую очередь, к условиям

сцены. Условия сцены и условия экрана различны. Если актеру на сцене приходится приспосабливаться к отсутствию четвертой стены, т. е. к большому черному просвету арки просцениума, актеру кинематографа нужно преодолевать воздействие всего сложного технического окружения съемки. В. Р. Гардин правильно утверждает, что актер кино должен уметь преодолеть ослепляющий свет юпитеров и тепловые раздражения световых лучей, ибо только когда киноактер приспособится к условиям съемки, он почувствует творческую свободу. Говоря о приспособлении актера к условиям сцены, к внешней стороне постановки, Станиславский полагает, что декоративная сторона спектакля служит не только зрителям, но и актеру, вызывая в нем должные настроения, помогая ему оформлять внутреннее содержание роли. «Мы безусловно нуждаемся в третьем измерении,— утверждает К. С. Станиславский,— т. е. в глубинности пространства, в котором мы можем двигаться, жить и действовать». Кинематограф лучше, чем театр, может создать на съемке глубину пространства и естественные, натуральные условия для действий актеров. Правда, сегодня он еще связывает актеров в их движениях тем, что употребляет не достаточно совершенные микрофоны и недостаточно совершенно их распределяет. Но завтра эти недостатки техника преодолеет, и киноактер получит полную свободу действий перед объективом направленного на него аппарата. Как бы то ни было, мы уже видим эту свободу и непринужденность у артистов Художественного театра, выступающих в кино. Скоро она станет всеобщим достоянием актеров экрана.

Завершая изложение системы, К. С. Станиславский признается в том, что главное внимание в своем учении он уделил эмоциональной стороне творчества, ставя задачей предостеречь исполнителей от рассудочного и безжизненного искусства. Нам думается, что основатель Художественного театра не совсем прав в оценке собственной творческой работы. Силу его реформаторской деятельности составляет учение, которое воспитало и продолжает воспитывать актеров целостных в своем искусстве, актеров, у которых ум находится в ладу с сердцем, актеров, которые так же эмоциональны, живы и естественны, как последовательны, логич-

ны и мудры. Именно такие актеры несут с честью знамя социалистического реализма. И таким актерам принадлежит будущее в театре и в кинематографе.



## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Предисловие	3
Введение . . . . .	4
Глава первая. МОСКВИН.	12
Глава вторая. ТАРХАНОВ	34
Глава третья. ТАРАСОВА.	58
Глава четвертая. ЛИВАНОВ .	83
Заключение . . . . .	111

Отв. редактор *Н. Н. Гарвей*  
Техн. редактор *С. Л. Бершадский*

---

Сдано в набор 31/VIII 1938 г.  
Подписано к печати 9/X 1938 г.  
печ. лист. 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Тираж 6250 экз. Заказ тип. 1477.  
Уполн. Главлита Б-46761.

---

1-я типография Трансжелдориздата НКПС,  
Москва, Б. Переяславская, 46



